الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف

الأستاذ بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة

# ظواهر نحوية

## فى الشعر الحر

(دراسة نصية فى شعر صلاح عبد الصبور)



الـــكـــتـــاب : ظواهر نحوية فى الشعر الحر

المؤلـــــــف : د / محمد حماسة عبد اللطيف

رقــم الإيــداع : ١٠٥٤٤

تـاريـخ الـنـشـر : ٢٠٠١

الترقيم الدولى : I. S. B. N. 977-215-584-8



الـــنـــاشـــر : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والمطابع : ١٢ شارع نوبار لاظوغلى (القاهرة)

ت : ٧٩٤٢٠٧٩ فاكس ٧٩٥٤٣٢٤

الـــتـــوزيـــع : دار غريب ٣،١ شارع كامل صدقى الفجالة – القاهرة

ت ٥٩٠٢١٠٧ – ٥٩١٧٩٥٩

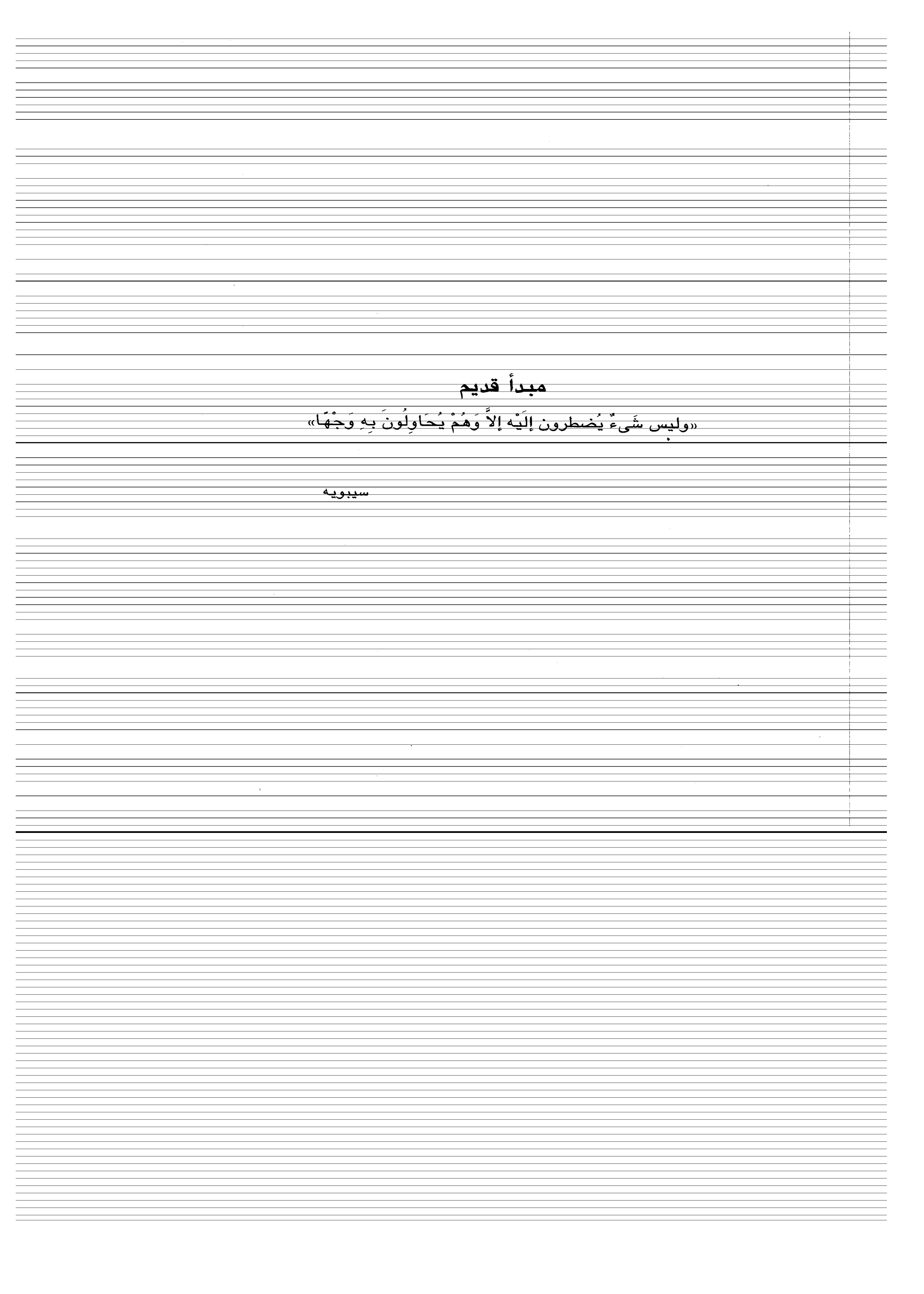
إدارة التسويق والمعرض الدائم : ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر – الدور الأول
ت ٢٧٣٨١٤٢ – ٢٧٣٨١٤٣



# ظواهـــر نحويـــة

## فى الشعر الحر

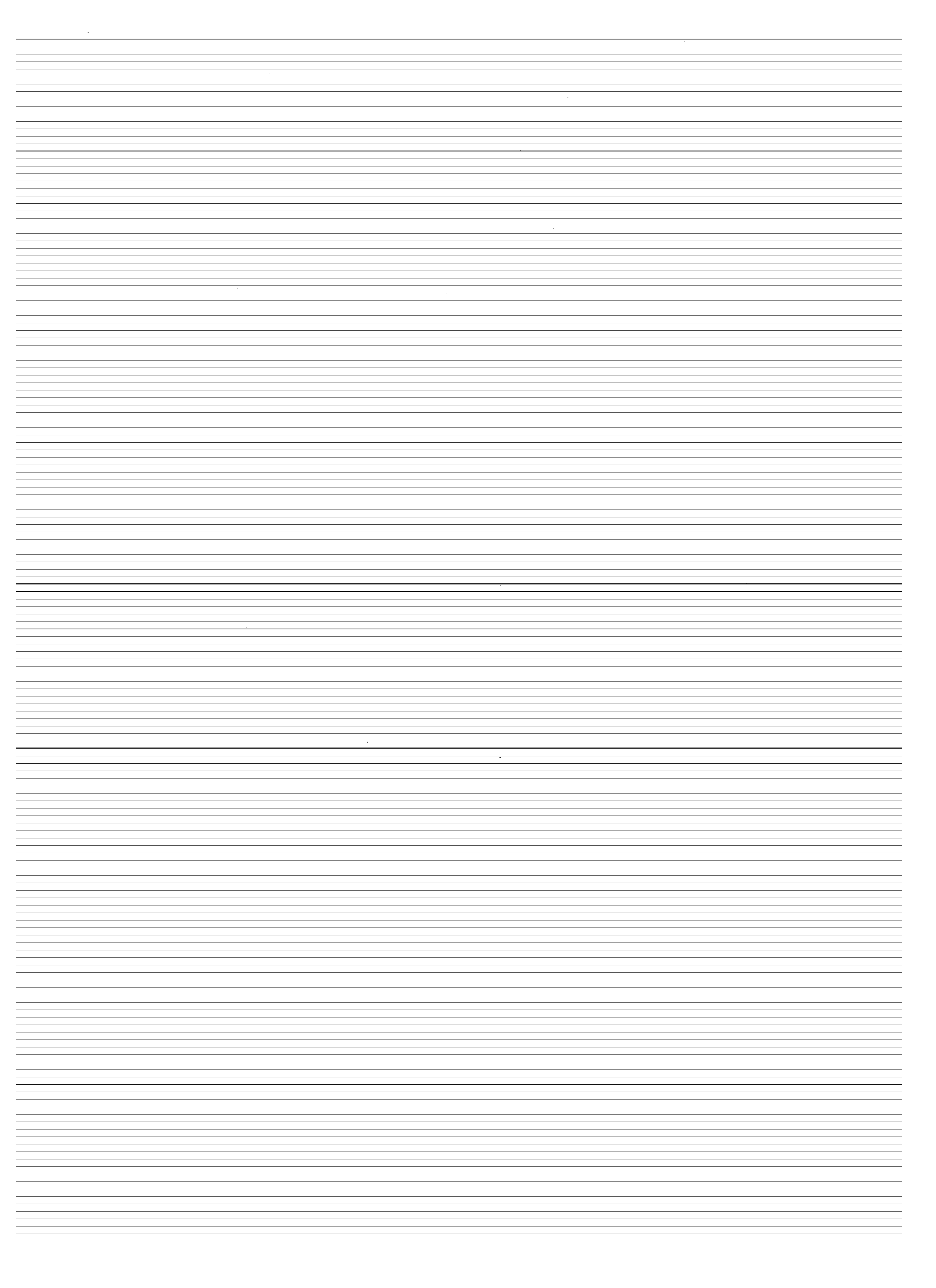
## (دراسة نصية فى شعر صلاح عبد الصبور)



# مبدأ قديم

«وليس شَىءٌ يُضطرون إلَيْه إلاَّ وَهُمْ يُحَاوِلُونَ بِهِ وَجْهًا»

سيبويه



بسم الله الرحمن الرحيم

# مقدمة

الفرض الذى أحاول أن أمتحنه فى هذا البحث هو أن الشعر الذى أطلق عليه مصطلح «الشعر الحر» يعد امتدادا للشعر العربى الذى أطلق عليه حديثا «الشعر التقليدى» أو «الشعر العمودى»، وقد فرض عليه هذا الوصف فى مقابل «الشعر الحر». والذى أعنيه بكون الشعر الحر امتدادا للشعر العمودى أنه يسلك مسلكًا مماثلا له من حيث مسالكه اللغوية ، ويحتاج إلى ما يحتاج إليه سالفه من بعض الاستعمالات الخاصة التى وصفت قديما بأنها ضرورة فيه ، فلا يزال بعض الباحثين – وبخاصة من يرفضون الشعر الحر – يعتقدون أن الشعر الحرّ قد تحرّر من كل شىء حتى الوزن[1]، بل إنّ بعض المتخصصين يرون ذلك ، ويطلقون عليه تهكما به وإزراء عليه : «الشعر السايب» متناسين أنهم يطلقون عليه لفظ «الشعر» على كل حال .

وليس هذا بطبيعة الحال دفاعا عن الشعر الحرّ ، أو انتصارا له ، ولا أريد لهذا البحث أن يكون كذلك ، ولكنى أريد ، وحسب ، أن أصف هذه الظاهرة ، وأحاول أن أفسّر ما أصف منها تفسيرا يربط بين الظاهرة النحوية وجانبها الدلالى السياقى فى النص .

وقد رأيت بعد أن درست – فيما سبق – الضرورةَ الشعرية فى النحو العربى ، وتعرفتُ رأىَ النحويين القدماء فى هذه القضية ، وعالجت كثيرًا من ظواهرها – رأيت أن الشعر الحرّ ، وقد تحرَّر من الالتزام بالقافية الموحدة فى القصيدة ، وتحرر من الالتزام بالعدد المحدّد من التفعيلات فى البيت ، تكثر فيه هذه الظواهر اللغوية التى عدَّ أسلافُنا ورودَها فى الشعر ضرورة ، فنما لدىّ إحساس مبكر بأن ورود هذه الظواهر فى الشعر

ليس من الضرورة فى شىء ، أو بعبارة أخرى ، ليست ضرورة لغوية : نحوية كانت أو صرفية ، ولكنها - إنْ صح التعبير - ضرورةٌ فنيةٌ ؛ إذ يلجأ إليها الشاعر لا عَنْ عجز أو قصور ، ولكن عن قوة واقتدار أو فَيْضِ مُنَّةٍ على حدّ وصف ابن جنى الذى لم يستثمره من أتى بعده من النّحاة أو نقاد الشعر القدماء .

وباعتبار آخر قد تعدُّ ضرورةً من قبل النحاة لا من قِبَل الشعراء ؛ لأن ما أسّسوه من قواعدَ لم يتسعْ ليستوعب هذه الظواهر اللغوية التى ترد فى لغة الشعر ، ولم يكنْ من مهمتهم - كما رأوها آنئذ - أن يفسروا هذه الظواهر تفسيرًا يَرْتبط بالنصّ ويُفْهَمُ من خلاله ، واكتَفوا بإطلاق هذا المصطلح الواسع المستوعب «الضرورة» .

ولعلّى لا أجدُ بأساً من الإشارة إلى ما لاحظته من أنّ صغارَ الشعراءِ ، وألفافَهم هم الذين يتوخّوْن الصحةَ النحوية المطلقةَ بحيث يحرصون حرصاً بالغاً على ألَّا يردَ فى شعرهم ما يخالفُ النظامَ الذى وضعه النحويون ، ولكن الشعراءَ «الفحول» هم الذين تكون لديهم الجرأةُ على مثل هذا الاقتحام ؛ ومن هنا تتطوَّر أساليبُ اللغة ، وتنمو ، وتتعدَّد . وكثيرٌ من أنواع الاستعمالِ المألوفِ المأنوسِ كان فى مَبدأ أمره خَطأ ، أو انحرافاً عن المعيار من بعض الكبار . ومما لاحظته كذلك أن الشاعر القديم كان أكثَر جُرأةً على اللغة من الشاعر الحديث ، فالشاعرُ القديم كان لديه شعورٌ قوى بأنه صاحبُ اللغةِ وأنه يمتلكها ، ولذلك لا يجدُ حرجاً من التصرّف فيما يملك ، مادام هذا التصرفُ يخدم لديه غايةً أعلى . وقد كان مُتَلَقُّو الشعر قديماً يسمحون للشاعر بهذا القَدْر من الحرية ، لأنّهم يفهمون طبيعة الشعرِ ويدركون دوْرَه . أما الشاعرُ الحديث فإن لديه شعورا بأن اللغة هى التى تملكُه إلا مَنْ قويتْ ملكتُه واستحصدت سليقته ؛ ولذلك يوجّه الشاعرُ الحديث طاقتَه إلى كسر العلاقاتِ المألوفة بين الكلمات حتى إنّه ليصلُ أحياناً إلى درجة الغموض.

وقد يكون مما يمثّل موقفَ بعض الدارسين القدماء مِمَّا يرتكبُه بعض الشعراءِ فى

شعرهم من مخالفات للنظامِ اللغوىّ الموصوف ما يقوله ابن جنى فى نص له كاشفٍ فريد: «فمتَى رأيت الشاعرَ قد ارتكبَ مثلَ هذه الضرورات مع قُبْحها وانخراق الأصول بها، فاعْلَمْ أنّ ذلك على ما جشمه منه، وإنْ دلّ منْ وجْهٍ على جَوْره وتعسُّفه؛ فإنّه مِنْ وَجْهٍ آخَر مؤذنٌ بصِيالِهِ وتخمّطِه، ولَيْس بقاطع دليل على ضَعْفِ لُغته ولا قُصورِه عَن الوجْه الناطِق بفصاحته».

ولستُ أريد أنْ أقولَ فى مقابل ذلك إنّ كل شاعرٍ ترد فى شعره هذه الظواهر النحويّةُ يعد شاعراً قوىَّ الملكةِ جيّد الشعر سواءٌ أكانَ شاعراً قديما أم شاعراً محدثا، وسواء أكان الشعر «عموديا» أم «شعرا حرا». ولست أريد كذلك أن أنْصِبَ هذا معياراً لجودة الشعر أو رداءته. ولكن الذى أريد أنْ أؤكدَه هو أن كل ظاهرة - أيا ما كانت - مقرونةٌ بسياقها، رَهنٌ به؛ فقد تكون الظاهرةُ النحوية المخالفة دليلَ قوّة إذَا جعلها السياق كذلك، وَقد تكون دليلَ ضعْف إذا جعل منها السياق سبباً لذلك أيضا، وقد تكون غير كاشفة عن شىء من هذا كله؛ لأنّ تلك الظاهرة قد أصبحت جزءاً من التعبيرات الموروثة التى ألِفَت حتّى لم يعدْ يلحظُها إلاّ المشتغلون بأمر النحو.

وهناك قضيةٌ أخرى أودّ أن تكون واضحةً، وقد أدركها النحويون من أسلافنا وأشاروا إليها، وهى أن الشاعِرَ القديم لم يكن يسمح لنفسهِ، ولا يَسمحُ له غَيْرهُ، أن يكسِر نظامَ الوزْنِ فى الشعر، مع أنه قد يكسر ماعَدا ذلك. ولعله فى هذا وذاك خاضعٌ للعرف السائد من حوله. أما أنه كان يريد بما يكسره فى البناء الصرفى أو النحوى معنى يَقْصدُه ويُريغُ إليه؛ فإن هذا مسلمٌ به، أو ينبغى أن يكون كذلك، لأنّ كل شىء فى الرموزِ اللغويةِ لابدّ أن يكون ذا رصيدٍ دلالى، ولا يصح أن يكون ثَمَّ رمزٌ لغوىّ يَردُ عبثاً ليس له رصيدٌ من الدلالة مقصود، حتى لو كانَ هذا الرمزُ اللغوىّ خارجاً عن النظام المألوف فى عرف النحو وتقعيد النحاة.

وهناك نصّ فى كتاب سر الصناعة لابن جنى (١/٦٦) يُفْهم منه أن كسر النظام

العروضى فى الشعر لم يكن مسموحا به حتى فى تفسير بعض الظواهر اللغوية من قبل النحويين الذين يتناولون الشعر من بعض جوانبه . أورد ابن جنى بعض شواهد أبيات الكتاب لسيبويه منها قول الراجز :

كـأنَّـهـا بَـعْـد كَـلالِ الـزَّاجـرِ وَمَـسْـحِـهِ مَـرُّ عُـقـابٍ كـاسِـرِ

وقال بعده : «فقال سيبويه كلاماً يُظن به فى ظاهره أنه أدغم الحاء فى الهاءِ (من كلمة مسحه) بَعد قلب الهاءِ حاءً ، فصار فى ظاهر قوله ومسْحّ . واستدرك أبو الحسن ذلك عليه ، وقال : إن هذا لا يجوز إدغامه ؛ لأن السين ساكنة ولا يجمع بين ساكنين . فهذا ، لَعَمْرى ، تعلّق بظاهر لفظه . فأما حقيقة معناه ؛ فلم يُرِدْ مَحْض الإدغام ، وإنما أراد الإخفاء ، فتجوّز بذكر الإدغام . وليس ينبغى لمن قد نظر فى هذا العلم أدْنى نظر ، أنْ يظنّ سيبويه ممن يتوجه عليه هذا الغلط الفاحش ، حتى يخرج فيه من خطأ الإعراب إلى كسر الأوزان ؛ لأن هذا الشعْرَ من مشطور الرَّجز ، وتقطيع الجزء الذي فيه السين والحاء ( ومَسْ حهى) (مَفَاعِلُنْ) فالحاء بإزاء عين مفاعلن ، فهل يليق بسيبويه أن يكسر شعراً ، وهو من ينبوع العروض وبحبوحة وَزْنِ التفعيل ، وفى كتابه أماكنُ كثيرةٌ تشهد بمعرفته بهذا العلم ، واشتماله عليه ؟ فكيف يجوز عليه الخطأ فيما يظهر ويبدو لمن يتساند إلى طبعه فضلاً عن سيبويه فى جلالة قدره ؟ ولعل أبا الحسن أراد بذلك ، التشنيعَ عليه ، وإلاّ فهو كان أعرفَ الناس بحاله» .

ولعل غضب ابن جنى واضح من هذا النص . وثورته على أبى الحسن الذى ينسب إلى سيبويه قولا مؤداه أن سيبويه لا يدرك ما يترتب عليه من خطأ عروضى ، تجعل من هذا «غلطا فاحشا» . وهذا يؤكد أنه لم يكن يسمح للشاعر أن يخطئ فى العروض أو يترخّص فيه ، ولم يكن يسمح أيضا بتفسير شىء فى الشعر يؤدئ إلى كسر بنائه العروضى ، وبإزاء هذا كان يسمح للشاعر بكسر أى نظام آخر من أجل أن يستقيم النظام العروضى . ولعلّ هذا التقليد لايزال مركوزا فى الطبع العربى ، ولذلك لم يتقبل

الذوق العام حتى الآن ما يسمّى «قصيدة النثر» . ولم يتقبّل كذلك ما يحدث فى بعض قصائد الشعر الحرّ من خلل عروضى فى بعض الأحيان .

وقد اخترت فى هذه الدراسة شعر صلاح عبد الصبور للتطبيق عليه . واخترت زاوية الظواهر النحوية والصرفية التى كانت توصف قديما فى الشعر بأنها ضرورةً ؛ لأكشف أنَّ حرّية الشعر الحرّ لم تخرجه عن كونه شعراً عربيا ينطبق عليه ما ينطبق على سلفه من حيث تركيب الجملة ونظامها النحوى .

وقد قدم بعض الباحثين (محمد العبد - فصول - أكتوبر ١٩٨٦ - ص ٩٠ وما بعدها ) دراسة بعنوان «سمات أسلوبية فى شعر صلاح عبد الصبور» وخص منها التثنية، والتأنيث والتصغير ، والفعل والصفة وقيمتها الأسلوبية فى المزاوجات المجازية ، ورمزية الألوان ، والمزاوجات الاسمية وقيمتها الأسلوبية ، ومزاوجات اسمية خاصة ، والتأثر بلغة الحياة اليومية ، والتكرار وقيمته الأسلوبية . ولم يتناول فى شعره هذه الظواهر اللغوية التى تناولتها فى هذا البحث مع أنها تعد مثيرات لغوية خاصة ذات قيمة أسلوبية فى شعر صلاح عبد الصبور تضاف إلى سابقتها مع اختلاف المنطلق وطريقة التناول . وقد أحصيت كل ظاهرة على حدة آملا أن يُظهر الإحصاء نسبة ترددها إذا نظرنا لشعره كله على أنه نصّ شعرىّ واحد . وإن كنت أرى أن كل ظاهرة تفسّر فى سياق قصيدتها وترتبط بالكيان النصّى المعين بحيث تكون ملمحا نحويا يعد لبنةً من لبنات «نحو النصّ» فى القصيدة الواحدة .

وهناك غرض آخر من هذه الدراسة ، هو أن يتكوّن لدينا إحساس ملحّ بضرورة أن يكون للظواهر النحوية تفسيرٌ مرتبط بالنصوص سواء أكانت هذه الظواهر النحوية موافقة للقواعِد أم مخالفة لها . وإذا كان للظواهر المخالفة تفسير نصّى يتواءم مع السياق الواردة فيه ، فإن هذا بدوره يعود على الظواهر الموافقة فينبّه إليها ، ويدفع إلى تبيّن دَورها

كذلك . وكأن المخالفات فى النص الأدبىّ تنبيهٌ مستمرٌ متصل إلى تحريك الأذهان لاستكشاف دور الاستعمال المألوف المأنوس الذى يُفقِد إلفه والاعتيادُ عليه الإحساس به والتنبّهَ له . وبذلك يكتسب النحو قدرا أكبر من قدره فى تقويم الألسنة وتمييز الصواب والخطأ – مع عدم الغضّ بطبيعة الحال من أهمية هذا الدور الأخير – ويعودُ له وجهُه المشرق المفتقَد ، وغايتُه العليا التى من أجلها يُطْلَبُ ولها يُرَاد .

واستجابةً لتحقيقِ هذه الغاية المرجوّة ، حاولْتُ أن أقدم فى هذا البحث تفسيراً لبعض الظواهر النحوية مرتبطا بالسياق . وهذا النوع من التفسير الذى يربط الظاهرة النحوية بالسياق النصّى الواردة فيه قد سنّه أسلافٌ لنا عظماء كابن جنى ، وعبد القاهر الجرجانى ، والزمخشرى ، وغيرهم . وقد تجلى هذا النوع من التفسير فى النصوص القرآنية ، وهذا يؤكد أنّ هذا الضرب من التفسير مرتبط بالنص مقترنٌ به ، وسوف أسوق هنا موقفين من كلام ابن جنى يؤكدان ما أنا بصدده ، أولهما ما قاله ابن جنى فى توجيه قراءة الحسن البصرى لقوله تعالى : ﴿سَأُورِيكُمْ دَارَ الْفَاسِقِينَ﴾ (سورة الأعراف : الآية ١٤٥) بإشباع ضمة الهمزة فى «سأوريكم» حتى تنتج عنها واو مد ، يقول : «وزاد فى احتمال الواو فى هذا الموضع أنه موضع وعيد وإغلاظ ، فمكّن الصوت فيه وزاد إشباعه واعتماده فألحقت الواو فيه» (المحتسب ٢٧٩/٢) .

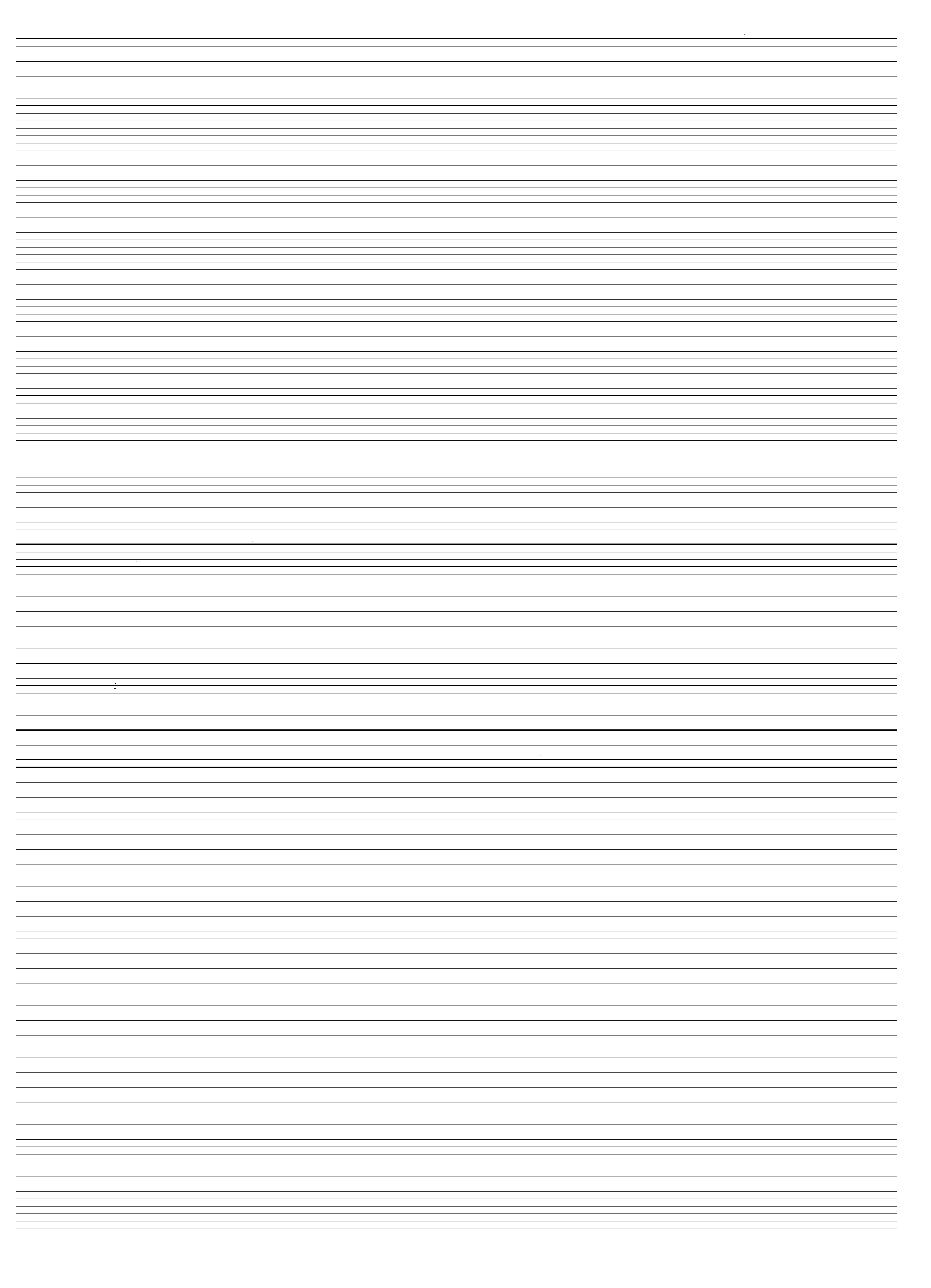
والآخر ما قاله فى توجيه قراءة على بن أبى طالب وابن مسعود لقوله تعالى : ﴿وَنَادَوْا يامَالِكُ لِيَقْضِ عَلَيْنَا رَبُّكَ﴾ (سورة الزخرف : الآية ٧٧) بترخيم (مالك) فصارت (ونادوا يا مالِ) ، يقول : «وذلك أنهم لعظم ما هم عليه ضعفت قواهم ، وذلت نفوسهم ، وصغر كلامهم فكان هذا من مواضع الاختصار ضرورة عليه ، ووقوفا دون تجاوزه إلى ما يستعمله المالك لقوله القادر على التصرف فى منطقه» (المحتسب ٢٥٧/٢) . فهذه اللمحات الدالة معالم هادية على طريق هذا النمط المأمول الذى يربط بين الاستعمال الصرفى أو النحوى والسياق النصى والدلالى الوارد فيه سواء أكان موافقا لنظام القواعد المقررة أم مخالفاً لها .

وسوف يلاحظ قارئ هذا البحث أنى جمعت كل الهوامش والتعليقات فى آخره ؛ لأنى لا أريد له أن يتقطَّع نظره بين المتن والهوامش ، فيُفقد الاهتمامُ بأحدهما متابعةَ الآخر ، وسوف يرى أنى نقلت كثيرا من المناقشات إلى هذه الهوامش ، وبعضها مناقشات تقبع خلف ما أثيره فى المتن ، ولكنَّ فيها خلافا قد يشتت التركيز المرجوّ لقراءة المتن .

وقد حاولت كذلك أن يكون النص المنقول ممثلا لسياق الظاهرة النحوية ودالا عليه – وإن كان هذا لا يغنى عن مراجعة النص الأصلى المشار إليه – ومن هنا طالت بعض النصوص نوعاً ما . وكان هدفى من ذلك أن أشرك القارئ المكترث معى فى الملاحظة ، وأعينه على تبيّن ما لعلّه قَدْ نَدّ عَنْ ملاحظتى ؛ فيهديني إليه ، فيتحقق بذلك قدرٌ من التواصل العلميّ المنشود .

وأخيرا .. قد تتسع الغاية ، وينفسح الأمل ، ولكن المحك الذى لا يخطىء هو أن يحقق العملُ ما نأملُه أو نتغيّاه . والله من وراء القصد ، وهو حسبنا ، ونعم الوكيل .

**محمد حماسة**



## نظرية الانحراف

## عن المعيار اللغويّ فى الشعر

جميع أبناء اللغة يملكون «اللغة» التى هى نظام مختزن فى أذهانهم ، سواء أَنَظَرْنا إليها على أنها «منظومة علامات لغوية ليس غير» أمْ نَظَرْنا إليها على أنها «منظومة قواعد لا منظومة علامات لغوية»[٢] . وكل منهم يملك هذا النظام بدرجة متساوية مع الآخرين ؛ ومن هنا يستطيعون أن يتفاهموا ويتواصلوا . وإذا لم تكنْ مكوّنات هذا النظام واضحة فى أذهان الجماعة اللغوية ؛ فإنه لا يكون هناك اتصالٌ لغوى بينهم . وكل منهم يحاول أن يستغلّ هذا النظام المختزن ، ويحققهُ فى «الكلام» الفعلى الذى ينطق به ، أو يكتبه ؛ ومن هنا كانت هذه الثنائية التى تمثلت فى تناول دى سوسير فى التفرقة بين «اللغة» و «الكلام» ، وعند تشومسكى فى التفرقة بين «الكفاءة» Competence و «الأداء» Performance . فالكلامُ تحقيق للنظام الكامن ، والأداء تنفيذٌ للكفاءة اللغوية .

وإذا كان كل متكلم باللغة إنما يقدم تجربته الخاصة مع «اللغة» عندما يتكلم ؛ فإن الشاعر يقدم تجربته مع اللغة فى القصيدة بطريقة أكثر خصوصية ؛ لأن المتكلم يخضع فى كلامه للنظام اللغوى العام ، والشاعر يخضع للنظام اللغوى الخاص بالشعر داخل النظام اللغوى العام . النظام اللغوى العام يربط بين أبناء المجموعة اللغوية كلها فى استعمال المفردات ، والتراكيب ، ويقرّب بين الشاعر وغيره ، ويعطى غير الشاعر مشروعية قراءةِ ما يقول الشاعر والاستماعِ إليه ، والتعامل معه ، معتمداً على ما يعرفه من النظام المشترك بينه وبين الشاعر ؛ ومن ثم نستطيع نحن الآن أن نقرأ قصائد شعراء اللغة العربية الذين رحلوا من مئات السنين ، وندرك أن الرسالة التى يُضَمِّنُها الشاعرُ

قصَيدتَه ليست موجهة إلى أبناء عصره وحسب ، بل إنها موجهة إلى أبناء لغته كلهم على مدى العصور التى تحياها اللغة[٣] . والنظام الشعرى الخاص يربط بين الشاعر وتقاليد الشعر التى أرساها من قبله شعراء آخرون . والمتلقون أيضا يعرفون تقاليد هذا النظام المخصوص ، ويسمحون للشاعر باستخدامه ، وتُعينهم معرفة هذا النظام المخصوص على فهم الشعر وتقبله ، غاية الأمر أن معرفتهم لهذا النظام المخصوص هى معرفة تلَقٍّ واستقبال ، لا معرفة إنتاج واستعمال ، ولعل هذا المعنى هو ما يقصده من يرون أنّ الشاعر يستخدم «لغة داخل اللغة» ، أو «لغة فوق اللغة» ؛ لأن اللغة إذا كانت للمتكلمين وسيلة اتصال وتواصل ؛ فهى للشاعر – إلى هذا – مناط إبداع . إنّ الحجر فى يد البنّائين مادة للبناء ، ولكنه فى يد المثّال مادة إبداع ، وكذلك اللغة لدى الشاعر . إنها إزميلُه وحجره لكى يبدع لنا هذا التمثال الجميل : القصيدة . فالشعر لغة خاصة نشحنها بتجربتنا الفريدة لنتجاوز حدودها ونتخلص من قيودها ونحولها إلى رمز صاف يتسع للمصير الإنسانى كله .

وإذا كان الشاعر فى كل عصر يحاول أن يقدّم تجربته الخاصة مع اللغة مستخدماً نظمها الصوتية والصرفيّة والنحوية ؛ فإنه ، فى الوقت نفسه ، يعمل تلقائيًّا على أن يطبع بصمة خاصة ويترك أثرا فريداً فى تنفيذه لهذا الاستخدام ؛ ولذلك قد يقوم بعدد من «الانتهاكات» أو «التجاوزات» departure أو – إن شئنا – «الانحرافات» أو «الميل» أو «العدول» deviation عن المستوى «المعيارى» أو «النموذجى» أو «النمط» للاستعمال اللغوى ، وهو المستوى الذى يمكن أن يسمّى «المستوى الحيادى» فى التعبير ، وهو ما أطلق عليه رولان بارت «درجة الصفر فى الكتابة» .

ودرجات الانحراف عن المستوى الحيادى متعددة ومتنوعة ، وهى فى الشعر تبدأ بالعدول إلى «الشعر» نفسه ، والدخول فى نظْمه المقطعى المعيّن الذى ينظم الأصوات بطريقة مخصوصة ، ويعد هذا عدولا على المستوى الصوتى .

وهناك عدول على المستوى التعبيرى ؛ إذ يلجأ الشعر - فى الغالب - إلى التعبير بالصورة التى تجمع عناصر مختلفة وتؤلف بينها وتقدم تشكيلا جديداً ورؤية متميزة .

وعلى سبيل المثال ، إذا قال «المتكلم» : «لقد بتُّ مهموماً ، ولم أستطع النوم طول الليل» ؛ قال الشاعر :

وليلٍ كموجِ البَحْرِ أرخى سدُولَه ... علَىَّ بأنواعِ الهُموم لِيَبْتلى
فقلت له لما تمطى بصلبه ... وأرْدفَ أعجازاً وناء بكلكلِ
ألا أَيُّها الليلُ الطويل ألا انْجلى ... بصُبْحٍ وما الإصْبَاحُ مِنْكَ بأمثلِ
فَيا لَك من ليلٍ كأنَّ نُجومَهُ ... بكل مُغار الفتل شُدَّتْ بِيَذْبُلِ
كأنَّ الثّريّا عُلّقتْ فى مِصَامِها ... بأَمْراسِ كتّان إلى صُمّ جَنْدلِ

فنجده يقرن - عن طريق كاف التشبيه - بين الليل والبحر الهادر الكثيف الموج، ويجعل ظلمات الليل - البحر سدولا يرخيها عليه بأنواع الهموم ، فيبدو وسط هذا كله غريقا فى ظلمات بحر لجى يغشاه موج من فوقه موج ، وتتمثل هذه الأمواج حيواناً خرافيا له صدْر واحد ، وصلب طويل ممتد ، وأعجاز متراكبة مترادفة ، وهو يجثم بصدره هذا الذى يمدّه الصلب الطويل والأعجاز المتتابعة فوقه ، فلا يملك إلا أن يخاطبه مستعطفا - وقد تجسّد له - «ألا أيها الليل الطويل ألا انجل بصبح» ثم يمثل له هذا الليل بظلماته خيمةً شُدَّتْ بغليظ الحبال متينها إلى الجبال والصخور الصمّ الشداد ، فلا تتحوّل ولا تريم .

وإذا قال «المتكلم» : «لقد تألمت حين عرفت أن محبوبتى راحلة» قال الشاعر :

كأنَّ القلْب ليلَة قيلَ يُغدَى ... بلَيْلى العامريّة أو يُراحُ
قطاةٌ غرَّها شَركٌ فباتتْ ... تجاذِبُه وَقَدْ علَق الجناحُ
فَلا فى الّليلِ نالتْ ما ترجّى ... ولا فى الصُّبح كانَ لَها بَراحُ

فينتقل بنا من «القلب» – عن طريق الأداة السحرية التى ربطت فى سلاسة بين عالمين مختلفين وهى «كأنّ» – إلى «قطاة» غريرة وقعت فى شرك صائد ماهر ، فعلق به أحد جناحيها ، وظل الآخر طليقا ، فهى تجاذبه على رجاء أن تتخلص منه ، وأنّى يتحقق لها ما تريد . وقد جعلتنا هذه الأداة «كأن» نتأمّل هذه القطاة الغَريرة ، ثم نعود إلى «القلب» ، فيتمثل لنا على هيئة تلك القطاة المخدوعة ولا نستطيع أن نفصل أحدهما عن الآخر فى الرؤية الشعرية ، وندرك أنه وقع فى شَرَك الحبّ كما وقعت هذه القطاة المسكينة فى شرك الصائد الماهر .

إننا أمام مثل هذه النصوص الشعرية لا نعوّل على «الفكرة» التى عبرت عنها ، ولكننا نعوّل على «التعبير» عن هذه الفكرة . فالفكرة قد تكون ساذجة ، ويستطيع كل متكلم أن يقولها بطريقة ما ، ولكن «التعبير» عنها هو الذى يشدّنا إليها ، ويجذبنا إلى ترديدها وتأملها . وليس معنى هذا أن الشعر إعادة صياغة للأفكار النثرية ، فطريقة التعبير الشعرى تحمل أفكار الشعر الخاصة ، بحيث تصبح الفكرة نفسها فكرة شعرية ، ويصبح تجريدها من صياغتها الشعرية تدميراً لها ؛ فالشعر صياغة وجنس من التصوير – على حد تعبير الجاحظ – إن الشاعر هو الذى يفكر بطريقة شعرية من أول الأمر ، وهو لا ينثر الأفكار ثم يحولها شعرا ، إنها تتلبس الشعر من أول لحظة ، وتتخلق به ، وليست الصياغة الشعرية ثوباً خارجيا يمكن أن نخلعه عن (الفكرة) فتتجرد ، أو نلبسها إياه فتصير شعراً .

إنّ محاولة الاقتراب من عالم الشعر ، والرغبة فى تحليله وَتَبيُّن طريقته الخاصة فى التعبير هى التى تدعو إلى افتراض أن هناك درجات من «الميل» أو «الانحراف» عن «المستوى الحيادىّ» إذ إننا قد نكون مع الشاعر على نقطة حيادية واحدة سماها أسلافنا «أصل المعنى» ، وقال عنها الجاحظ إنها مطروحة فى الطريق يستطيعها كل متكلم ، ولكن الشاعر يختلف عنا فى أنه يبنى كلماته بطريقة مخصوصة تجعلها شعرا ، ومن هنا تصدق عبارة «مالارميه» الشهيرة : «إن الشعر لا يبنى بالأفكار ولكنه يبنى بالكلمات» .

إن افتراض الاتفاق فى نقطة حيادية هو الذى يجعلنا نحاول تحديد درجات «الانحراف» أو «الميل» عن هذا المستوى الحيادى ابتغاء فهم طريقة البناء الشعرى . ولذلك يقول بعض الأسلوبيين المعاصرين إنّ «الشعر» نفسه «انحراف» بالمعنى الذى يفيد أنه خروج عن المألوف ، وهو المعنى نفسه الذى عبر عنه بعض قدمائنا عندما قال إن الشعر نفسه «ضرورة» . ودرجات الانحراف عن هذا المستوى الحيادى بعضها - بالضرورة - إجبارىّ ، وبعضها اختيارى .

ولعلنا نستطيع أن نحدد أنواع «العدول» أو «الميل» أو «الانحراف» عن الخط الحيادى فيما يأتى :

**١ - درجة الانحراف المقطعى :**

وهو انحراف إجبارى لتحقيق الشعر ، ويتمثل فى العدول عن مستوى الكلام العادى إلى مستوى «النظم الشعرى» ؛ إذ يتعيّن على الشعر أن يكون «موزونا» فتتوازى فيه الأبيات مَقْطعيا بحيث يكون كل بيت متساويا فى عدد من مقاطعه الصوتية مع ما يليه ، وفى نوع هذه المقاطع كذلك طولا وقصرا ، وترتيب هذه المقاطع .

وهذا خروج عن مستوى الكلام العادى مشروع ومطلوب بل مَشروط لتحقق نظم الشعر . ويتوازى مع التنظيم المقطعى التزام بعض المقاطع فى نهاية الدائرة المقطعية وتردّدها على مدى القصيدة ، وهو المسمى «القافية» فى الشعر الموزون المقفى . وهذا انحراف إجبارى كذلك فى الشعر القديم .

وفى الشعر الحر تصغر الوحدة ، فتتحول مما يقابل «البيت» إلى ما يقابل «التفعيلة» فلابدّ فيه - إذن - من هذا التنظيم المقطعى ، وإن لم تتساو الأبيات فى كثير من الأحيان وتصبح القافية «انحرافا» اختياريا .

٢- درجة الانحراف فى «الخصائص الاختيارية» :

وهذا النوع من الانحرف يتم بناءً عليه إنشاءُ علاقات جديدة بين كلمات من مجالات دلالية مختلفة لا علاقة بينها فى الواقع . وهو «انحراف» يعدّ تصادمًا مع بعض الخصائص النحوية ؛ وذلك أن كل كلمة فى اللغة تنتمى إلى مجال تصنيفى معين قد يكون بحسب المعنى ، أو بحسب الصيغة ، أو بحسب نوع الكلمة ، أو غير ذلك من أنواع التصنيف المعجمى أو الصرفى أو النحوى أو الدلالى . وكل كلمة من مجال دلالى معين لها كلمات من مجالات دلالية تصنيفية أخرى تستجيب لها فى علاقة نحوية معينة كالفاعلية أو المفعولية أو الإخبار أو الحالية أو الإضافة أو النعت .. إلخ . وتكون هذه العلاقة مقبولة فى المستوى الحيادىّ فى اللغة . فمثلا ليس كل اسم صالحا لأن يكون فاعلاً للفعل «ضرب» فى المستوى الحيادىّ ، بل هناك أسماء من مجالات دلالية بعينها تصلح لذلك ؛ ينبغى أن تحدد شروطها فى قوانين المفردات مثل «محمد - الرجل - الولد...» ولذلك يختلف المعنى إذا خرج الفاعل عن نطاق هذا المجال ، وتقل درجة الصحة النحوية حسب «تشومسكى» ولكنها تظل مقبولة على مستوى آخر ، كأن يقال : «ضرب الرجل فى الأرض» أو «ضرب أخماسًا فى أسداس» أو «ضرب ٨ × ١٠» وهكذا.

الشعر يكثر فيه هذا النوع من «الانحراف» الذى يؤدى إلى «المجاز» . فمثلا فى قول صلاح عبد الصبور فى قصيدة «شنق زهران» :

وثوى فى جبهة الأرض الضياءْ

ومشى الحزن إلى الأكواخ ، تنّينٌ له ألف ذراعْ

كل دهليز ذِراع[٤] .

نجد فيه عددا من الانحراف فى الخصائص الاختيارية : «ثوى فى جبهة الأرض الَضياء» علاقة الفاعلية بين «ثوى» و «الضياء» وعلاقة الإضافة فى «جبهة الأرض»

وتعلق الجار والمجرور «فى جبهة الأرض» بالفعل ، وعلاقة الفاعلية فى «ومشى الحُزْنُ» .إنّ الفعل «ثوى» ليس من خصائص «الضياء» وكذلك ليس الضياء من خصائص «ثوى»، فإذا قيل : «ثَوى الرجلُ» فإن كلا من «ثوى» و«الرجل» تناسب إحداهما الأخرى ؛ ولذلك تستجيب كلمة «الرجلُ» فى علاقة الفاعلية للفعل «ثوى». أمَّا إذا قيل : «ثَوَى الضياء» فإنّ هذا كسرٌ للخصائص الاختيارية ، وبذلك يدخل التركيب فى مجال المجاز بمعناه الأعمّ . ومثل هذا يقال عن علاقة الإضافة بين «جبهة الأرض» و «مشى الحزن» نجد أن كلا من هذين التركيبين تتابعت فيهما كلمتان ضد قوانين الاختيار إذ لا تختار كل منهما الأخرى فى هذه العلاقة النحوية فى المستوى الحيادىّ ، لأن الحزن لا يمشى ، وليس للأرض جبهةٌ فى واقع العرف ، وهذا ما يجعل المتكلم ينظر إلى مثل هذه التراكيب على أنها تراكيب مجازية لا حقيقية . وفى هذا النص القصير أيضا عبارة «تنّينٌ له ألف ذراع» إذ جاءت كلمة «تنين» مرفوعة ، وهى بذلك تعدّ خبراً لضمير محذوف يعود على الحزن ، فبعد أن جعل الحزن يمشى ، جعله تنينًا ، وعلاقة الإخبار كذلك من العلاقات النحوية التى إذا وجدت بين غير المتوافقين فى مجال القوانين الاختيارية تؤدى إلى صورة مجازية ، ثم وصف التنين بأن له ألف ذراع ، وهذا النعت يجعله تنينا خرافيا مخيفا ، وهى صورة لا نظير لها فى الواقع الحقيقى ، أو المجازىّ.

إنّ التصادم مع القوانين الاختيارية ذو أثر كبير فى تحقق الشعر وبناء الصور فيه، ولذلك كان الشعر فى معظمه «ضرباً من التصوير» ، وهو فى جوهره يقوم على إيجاد علاقات نحوية بين أشياء لا علاقة بينها فى العرف الاستعمالى المألوف مما يترتب عليه انحراف فى سياق خاص يعمل بالضرورة على توليد دلالات جديدة مبتكرة .

**٣- درجة الانحراف عن مألوف الصيغ الصرفية :**

قد يلجأ الشاعر أحياناً إلى مخالفة المألوف فى استعمال بعض الصيغ ، وهذه ظاهرة قديمة متجددة ، لجأ إليها كثير من الشعراء القدماء ، وقد تناول النحويون ما فعله

بعض الشعراء من منظار «الضرورة» وتابعهم نقاد الشعر القدماء فى النظر إلى هذه الاستعمالات على أنها من المآخذ التى تؤخذ على الشعراء، ومثال ذلك ما قاله سيبويه عن بيت الفرزدق الذى جمع فيه كلمة (ناكس) على (نواكس) : «وقد اضطر فقال فى الرجال – وهو الفرزدق – :

وإذا الـرجـال رأوا يـزيـد رأيـتـهـم          خُضُعَ الرقاب نواكِسَ الأبصار» (*)

ويحاول تعليل ذلك فيقول : «لأنك تقول : هى الرجال كما تقول : هى الجمال، فشبه بالجمال»، فالنحويون يرون أن صيغة (فَاعِل) إذا كانت صفة لمذكر عاقل لا تجمع على (فوَاعل) أما إذا كانت لمؤنث فإنّ ذلك جائز مثل (حامل) و (حوامل) و (حائض) و (حوائض) إلخ . وليس هذا الاستعمال مما يغيب عن الفرزدق وهو ممن يحتج بهم فى اللغة، ولكن الأمر – على ما أقدر – أن الفرزدق عمد فى هذا المقام إلى هذه الصيغة عمداً، فهو يصف الرجال عند رؤية يزيد بالذلّة والانكسار وتنكيس الأبصار . وتنكيسُ الأبصار مما كانت تفعله النساء المحتشمات عند رؤية الرجال ذوى المهابة والقدر ؛ فلعل الفرزدق كان يريد الإشارة إلى شىء من هذا عندما استخدم (نواكس) جمعاً لناكس وصفا للرجال فى هذه الحالة، وكأنه جعلهم نساء عن طريق استخدام الصيغة التى تستعمل لهنّ .

أريد بذلك أن أقول إن الشاعر الحق يعرف لغته، ويجيد أدواته، وهو يستخدمها على الوجه الذى يراه محققا لغرضه، وما علينا إلا أن نحسن الظن بالشعراء، ونحاول أن نتفهم ما يرمون إليه من استخدامهم لما نراه غير مألوف فى لغة المتكلمين .

**٤– درجة الانحراف التركيبى :**

عندما توصف قواعد اللغة بدقة فى مستوى معين من مستويات استعمالها، وتتحدد فى هذه القواعد مواضع مكونات الجملة، والعلاقات بينها، والتطابق الإجبارى

أو الاختيارى بين أجزائها ، والعلامات اللغوية التى تخص كل مكوّن من هذه المكونات ؛ يصبح من السهل قياس درجات الميل عن هذا المعيار الدقيق .

ولكن المشكلة فى اللغة العربية أن هذه المعايير حددت على أساس نصوص مختارة من الشعر والنثر على السواء ، فقد كان النحاة يستشهدون بالشعر والنثر دون فصل بينهما أو تحديد لمستوى الأداء فيهما ، ومع ذلك هناك مبادئ لغوية واضحة تحدد الرتبة لبعض العناصر فعلا ، وتحدد الوصف الدقيق لكل مكون من مكونات الجملة ، ومن هنا يمكن قياس درجات الابتعاد عن «الأصل» المقرّر أو الالتزام به ، ومعنى ذلك أن تصبح الدراسة الأسلوبية رصداً لما يختاره الشاعر من أوجه الاستعمال الممكنة واتخاذ الأصل المقرر معيارا يقاس عليه ويوزن به . مثال ذلك : تقرر القواعد النحوية أنّ رتبة «المفعول به» التأخر عن الفاعل فى الجملة ، وتجوّز هذه القواعد أن يتقدم المفعول به على الفعل ، أو على الفاعل ما لم يُلتزم بوضع من هذين لسبب لغوى يقتضى ذلك . ومن هنا قد نلاحظ أن بعض الشعراء مثلا يلجأ إلى تقديم المفعول به على الفاعل ، ويكرر ذلك فى أحد نصوصه حتى يصبح هذا ملمحاً أسلوبيا بهذا النص ، فإن هذا يعد «انحرافا» عن المعيار . ولابد أن كل انحراف بهذا المعنى تصحبه دلالة جانبية خاصة به تكتسب من السياق الذى يرد عليه النص المدروس ، فإذا أمكن تحديد النظام اللغوى معياراً للغة التى هى مجال الدراسة فإن ظواهر الاستعمال اللغوى ، أى ظواهر الأداء أو الكلام تقابل فى هذه الحالة بمستويات النظام اللغوىّ المخزون فى الذهن ، ويُدرك الأسلوب - حينئذ - على أنه انتهاك لنظام اللغة . ولا يناقض هذا التصور - كما يقول برند شبلنر - الحقيقة الواضحة ، وهى أن ظواهر الكلام - بوصفها تحقيقات فردية شخصية - تنحرف بدرجة مؤكدة عن الوصف العام لنظام اللغة . كما أن مستوى المقارنة الذى يوضع تحت تصرف التحليل اللغوى لا يمكن أن يكون اللغة نفسَها بل الوصف العلمى للغة . ومن الوجهة النظرية لابد من وجود فروق بين النظام اللغوى (المعيار) وظواهر الاستعمال اللغوى (ظواهر الأداء)[1] .

لقد حدثت مناقشات واسعة فى مجال علم النحو التحويلى التوليدى عن درجة «النحوية» ، والقبول ، وعن المستويات اللغوية التى يمكن فيها ملاحظة هذه الظواهر ، وهكذا أمكن التمييز بين المخالفات فى الخصائص الاختيارية التى أشرت إليها من قبل والانحرافات عن القواعد النحوية والانتهاكات الدلالية ، وتمت مناقشة هذه المسائل فى جمل فردية كما حدث فى المثال الذى تنوول كثيرا منذ استخدمه تشومسكى Colorless green ideas sleep furiously «الأفكار الخضراء العديمة اللون تنام بقسوة» وينتج عن ذلك أن مثل هذه الجمل التى تخرج عن القواعد النحوية وغير المقبولة تأتى أحيانا فى الشعر الحديث . إن هذه الجملة وأمثالها تفهم وتوصف على أنها هدم للقواعد النحوية والدلالية ، وهكذا حدث إحياء لأسلوبية الانحراف فى إطار النحو التحويلى التوليدى . وقد أدرك كثير من الباحثين الأسلوب - أو لغة الشعر بمفهوم أوسع - على أنه انحراف عن قواعد النحو[٧] بهذا المفهوم .

وتهتم نظرية «أسلوبية الانحراف» اهتماما كبيراً بالخروج عن المعيار ، وتعرّف البحث الأسلوبىّ بأنه «علم الانحرافات» ، وتحدد عددا من التساؤلات ترى الإجابة عليها ضرورية قبل تحديد هذه الانحرافات ، مثل : على أى مستوى لغوى ، وفى أى سياق ينبغى أن تكون الانحرافات ممكنة ، وكيف يكتشف الباحث هذه الانحرافات ، وكيف يحلّلها ، وقبل ذلك كله كيف يتحدد مستوى المعيار الذى تقاس إليه هذه الانحرافات[٨] ؟

ومهما يكن موقف الدارسين من هذه «الانحرافات» ، فإن الشعراء يرتكبونها لأنهم يستخدمون القواعد النحوية بوصفها نقطة انطلاق ينطلقون منها ، يوتّرونها ، ويجربون بها محاولة الحصول على أكثر الطرق فاعليّة وتأثيراً لقول ما يريدون ، على حد تعبير بول روبرتس الذى طبق مقولته هذه على بيتين فى افتتاح إحدى قصائد الشاعر الأمريكى إ.إ. كامنجز كسر فيهما قواعد النحو المألوفة ، وأعاد روبرتس صياغتهما على وفق القواعد السليمة ، وعلق على هذه الصياغة الصحيحة بأنها قد خرجت على ماهية

الشعر وفقدت سحر الشاعرية ، يقول : «إننا لو أعدنا صياغتهما على ما تقتضيه قواعد النحو ، نكون قد نحينا الشعر جانبا» ثم يردف : «إنّ كامنجز لم يكن خارجاً على قواعد النحو لأنه غير مكترث أو لأنه لا يعرف تعبيراً أفضل ، ولكنه عن عمد تام يريد أن يحصل على تأثير شعرى مُعين ، وكل الشعراء يفعلون هذا ، ولو أن بعضهم – مثل كامنجز – يفعل هذا أكثر من غيره»[٩] .

وليس معنى هذا – بالطبع – أن ماهية الشعر تكمن فى مجانفة قواعد النحو ، وأن الشاعر يعمد عمداً إلى هذه المجانفة ، ولكن هذه المخالفات تسبق إلى خاطره فيبنى عليها بيته أو جملته الشعرية ، وتصبح هذه المخالفة جزءاً من بنية القصيدة ، ويمكن تلمس ملمح أسلوبى من خلالها ، ويصبح تفسيرها من مهمة دارسى الشعر ، ولا تجدى مساءلة الشاعر عنها شيئا ، ولا يصح الاكتفاء بوصفها بأنها «خطأ» لأن فى مقدور الشاعر أن يأتى بتركيب آخر بديل ، ولكنه يريد ما قاله ، يهديه فى ذلك حدسه الشعرى ، وعرف الشعراء قبله .

إن الشعر فى حقيقته خروج عن اللغة المألوفة فى حياة المتكلمين ، ومن هنا فإننا ينبغى أن نتوقع أنواعا من الخروج فى الشعر شريطة أن تكون لبنات مكونة لبنية القصيدة ، ولا يتأدى المعنى المراد إلا بها . بل إن هذه المخالفات – كما أسلفت – كانت أساس اتجاه له خطره فى دراسة الشعر وفهم بنائه ، وهو دراسة الأسلوب على أنه تجاوزٌ أو انحراف ، مع أن التجاوز أو الانحراف أعمّ من أن يكون خرقا لبعض قواعد الصرف أو النحو . والشعر لا يهدم اللغة العادية المألوفة إلاّ لكى يعيد بناءها استجابة لغاية أسمى كما يقول جون كوين (وانظر التعليق فى الهامش رقم ٧ و ٨) .

## نظرة القدماء

## إلى المخالفة النحوية في الشعر

لم يغفل علماء اللغة العربية ونحويوها القدماء ظاهرة مخالفات الشعراء لبعض القواعد اللغوية ، بل تنبهوا إليها وأولَوْها اهتماماً خاصا ، ولكنهم اختلفت مواقفهم منها ، فقد كانوا على غاية من الصواب إذ نظروا للشعر على أنه موضع اضطرار ، وموقف اعتذار – على حد تعبير بعضهم – ، ورأوا أن الشاعر فى معالجته يلجأ إلى ارتكاب ما يعدونه مخالفات صرفية ونحوية . وقد تسامحوا فى بعض هذه المخالفات ، وسموها «ضرورة شعرية» واكتفوا بوصفها بهذه الصفة ، ولم يفسروها فى ضوء السياق الشعرى الخاص . ورفضوا بعضها الآخر ، ورموه بالخطأ والغلط ، وضنوا عليه بهذا الاسم نفسه [١٠] .

إنّ الشاعر ابن لغته ، ووسيلته الوحيدة هى اللغة . وهو ينزع دائما إلى صهر معطيات تجربته فى قالبه الذَى اختاره للتعبير عنها ، ومع رغبته الملحة فى ابتكاره الخاص يعمل على أن تكون لغته خاضعة للتقاليد الفنية الخاصة التى قبلتها بيئته اللغوية ، وأرساها قبله مئات الشعراء . ولذلك فهو ليس مضطرا إلى ما يسميه النحاة ضرورة إلا من وجهة نظر فنية خاصة بسياق قصيدته ، وليس مضطرا اضطرارا لغويا أو نحويا . وقد أشار أبو الفتح ابن جنى إلى هذا حين قال : «إن العرب قد تلزم الضرورة فى الشعر فى حالة السعة **أنساً بها واعتيادا لها** ، وإعدادا لها لذلك عند وقت الحاجة إليها ، ألا ترى إلى قوله :

قد أصبحت أم الخيار تدّعى     علىّ ذنبا كلُّه لم أصْنَع

فرفع للضرورة . ولو نَصَبَ لما كسر الوزن ، وله نظائر» [11] فابن جنى يقدم ثلاثة أسباب لارتكاب الشاعر ما يسميه النحويون ضرورة يلجأ إليها الشاعر لإقامة الوزن وتصحيح القافية ، أولها : الأنس بها ، ولا يؤنس إلا بما هو مرغوب فيه ، ومعنى هذا أن الشاعر لا يريد سوى ما قدمه ؛ لأنه أدلّ على غرضه وأدعى لتحقيق مراده ، وثانيها الاعتياد لها أى أنها أصبحت من المعتاد اللغوى الذى أُقرّ فى عرف البيئة اللغوية ، حتى لو كانت بيئة خاصة وهى بيئة الشعراء ، وما أقرته البيئة واعتادته يصبح هو المعيار الذى يجب أن تصحح عليه قوانين النحاة وليس العكس ؛ ولذلك كان الأخفش على غاية من بُعد النظر والصواب عندما كان يرى أن للشعراء لغة خاصة ؛ لأنهم طبقة ثقافية مختلفة يتأثرون أولا بما يقع فى شعرهم من تراكيب ، ويؤثّرون فى غيرهم ، ومن ثم يجوز للشاعر فى كلامه وشعره ما لا يجوز لغير الشاعر فى كلامه ؛ لأن لسان الشاعر قد ألف الضرائر . وثالثها الإعداد لها لوقت الحاجة ، وهذا يعنى أيضا عدم الاضطرار كما يعنى عدم قصرها على ما وردت فيه ، ويعنى أيضا السماح باستعمالها لمن يريد من الخالفين . وابن جنى هنا متأثر بأستاذه أبى على الفارسى الذى يرى أنه كما جاز لنا أن نقيس منثورنا على منثور العرب جاز أيضا أن نقيس شعرنا على شعرهم ، وبذلك يصبح ما سمى ضرورة نمطا خاصا تجوز محاكاته واصطناع مِثْلِه .

وثمة نص آخر لابن جنى يكشف فيه أنّ الشاعر الذى يرتكب الضرورة ليس ضعيف اللغة أو عاجزا عن الإتيان بما ليس ضرورة ، بل هو شاعر قوىّ الطبع واثق بما يقول ، وقد دفعه إلى ذلك إدلاله بقُوَّته ، واعتقاده أنّ ما ارتكبه مقبول من أبناء لغته ، وليس ملتبسا عليهم ، ويشبّهه ابن جنى بالفارس الشجاع الذى يركب جوادَه بلا لجام ، ويُقْدِم على الحرب من غير أن يدَّرِع ثقةً بنفسه وبَيانا لقوته «فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قُبْحها ، وانخراق الأصول بها ، فاعلم أن ذلك على ما جشمه منه ، وإنْ دلَّ من وجه على جَوْره وتعسفه ؛ فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله ، وتخمطه ، وليس بقاطع دليل على ضعْف لغته ، ولا قصوره عن اختيار الو[illegible]

الناطق بفصاحته ، بل مَثَلُه فى ذلك عندى مَثَلُ مُجْرِى الجموح بلا لجام ، ووارِدِ الحرب الضروس حاسراً من غير احتشام ، فهو وإن كان ملوماً فى عنفه وتهالكه ، فإنّه مشهودٌ له بشجاعته وفيض مُنّته . ألا تراه لا يجهلُ أنْ لو تكفَّر فى سلاحه ، أو أعصم بلجام جواده لكانَ أقربَ إلى النجاة وأبعدَ عن الملْحاة . لكنّه جَشِم ما جشمه على عِلْمه بما يُعْقب اقتحامُ مثله ، إدلالاً بقوةِ طَبْعه ، ودَلالةً على شهامةِ نَفْسه .. فكأنَّهُ لأنسهِ بعلْمِ غرضِهِ ، وسُفُورِ مرادِهِ لم يرتكبْ صَعْبًا ، ولا جَشِم إلا أَمَماً ، وافَق بذلك قابلا لَهُ ، أوْ صادَف غَيْرَ آنِس بِهِ ، إلاّ أنّه هو قد اسْترسَلَ واثقا ، وبَنَى الأَمْرَ عَلَى أنْ لَيْس مُلْتَبِسا»[١٢] .

إن هذه القفزة الرائعة فى فكر ابن جنى كانت فى حاجة فحسب إلى بعض التطبيقات التى تكشف لنا كيف يكون ارتكاب الضرورة دلالة قوة وفيض منّة . وإذا كان كثير من النحويين قد نظروا لهذه المخالفات على أنها مآزق يضطر إليها الشاعر ، فإنّ ابن جنى رأى لها وجها آخر يكون معها الشاعر بعيداً عن أن يُرْمى بضعف اللغة أو يُتَّهم بالقصور عن اختيار الوجه الناطق بالفصاحة ، غير أنّ ابن جنى مع هذا الدفاع المعجب يقولُ عن الضرورة إنها قبيحة تنخرق بها الأصول ، وقد كانت هذه النظرة الأخيرة شائعةً لدى النحويين جميعا ، ونجدهم قد عدُّوا ما جاء فى الشعر موافقا لبعض اللهجات العربية ضرورةً ، وما جاء موافقا لبعض القراءات القرآنية كذلك ، فكيف إذا جاء الشاعر بمُبتكر قياسىّ أو غير قياسىّ ، أو جاء بصوغ قياسىّ خاطئ مثلا . لقد كان النحويون يمثلون سلطة المكتشَف الجديد وهو النحو ، فأخذوا يحللون ويحرمون ، ويجيزون ويمنعون ، فحالوا بذلك دون كثير مما يلجأ إليه بعض الشعراء : «إن النحو كثيرا ما يكون فى صراع مع الحسّ الطبيعى للغة ، ففى الأقطار التي يطغى فيها أثر النحاة لا تستسلم اللغة لفعل القياس إلا بصعوبة ، إذْ تختنق المبتكرات القياسية فى مهدها ، ولا تستطيع الحياة ، فهذه يجب لتغلبها أن تتكرر غالبًا وبصورة مطردة» كما يقول فندريس[١٣] .

لقد كان الشعراء فى العصر الجاهلى ، وفى صدر الإسلام ، وشطر كبير من العصر الأموى - أى قبل أن توجد سلطة النحويين - لا يصدرون فيما يُنشدون من شعر إلا عن مراعاتهم - من حيث الصحة اللغوية - للعرف اللغوى ، والتقاليد الفنية الخاصة وحسب، أما بعد أن ظهر النحاة ؛ فقد كان على الشعراء أن يراعوا نقدهم الذى قد يُفْسِد تأثير الشعر فى بيئة أصبحت تعنى بالصحة اللغوية التى يقررها النحويون ، نظرا لازدياد النشاط النحوى من جانب ومخالطة الأعاجم ، وظهور من سمّوا بالمولدين ، وفقدان السليقة اللغوية من جانب آخر . وليس كلّ شاعر حينئذٍ يملك صلابة الفرزدق حين سأله بعضهم عن علة رفعه لكلمة (مجلَّف) فى بيته المشهور :

وعَضّ زمانٌ يا ابْنَ مَرْوَانَ لَم يَدَعْ     مِنَ المال إلاّ مُسْحَتاً أَوْ مُجَلْفُ

«فشتمه وقال : علىّ أن أقول وعليكم أن تحتجوا» [١٤] ، أو سلاطة بشار بن برد - بعد ذلك - الذى قيل إنّ سيبويه والأخفش كانا يستشهدان بشعره إذا سئلا عن شىء خوفاً من هجائه[١٥] . على أن الفرزدَق نفسه - مع صلابته - كان يستجيب لنقد النحاة ، ويغير من شعره إلى ما يوافق مبتغاهم[١٦] .

لقد كان وصف النحاة لما يأتى به الشعراء مخالفاً - من وجهة نظر النحويين - لمألوف اللغة فى الاستعمال ، بأنه «ضرورة» داعيا - فى حد ذاته - لنفرة الشعراء من ارتكاب مثله ، لما يُشعر به هذا الوصف من الإلجاء والاضطرار وعدم القدرة على تصريف القول ، مع أنّ النحاة من جانب آخر أجازوها للشعراء فى حدود عدم اللحن ، لأن الضرورة لا تجوّز اللحن كما يقول المبرد[١٧] ، لكنهم رأوا - مع إجازتها - أن هذه الاستعمالات يجب أن تخرج عن دائرة الاحتجاج اللغوى ؛ لأن ما يأتى لضرورة شعر أو إقامة وزن أو قافية فلا حجة فيه[١٨] ، مع أنهم يقررون أن ما قيس على كلام العرب فهو من كلام العرب[١٩] ، وهؤلاء الشعراء ليسوا إلا عرباً ممن تتوافر فيهم شروط الاحتجاج النحوى ، وما يرد عن العربى الفصيح مخالفا لما عليه الجمهور ينبغى أن يُحسن الظنّ به ولا يُحْملَ على فساده[٢٠] . كما يقرر بعض النحويين أنفسهم .

وإذا كان موقف النحاة من هذه الظواهر اللغوية على ما رأينا ؛ لأنهم كانوا يرمون إلى اطراد الظواهر اللغوية بهدف تعليمها ، يدل على ذلك قول صاحب الإنصاف : «لو طردنا القياس فى كل ما جاء شاذا مخالفا للأصول والقياس ، وجعلناه أصلاً ؛ لكان ذلك يؤدى إلى أن تختلط الأصول بغيرها ، وأن يجعل ما ليس بأصل أصلاً . وذلك يفسد الصناعة بأسرها ، وذلك لا يجوز» [٢١] .

أقول : إذا كان هذا هو موقف النحاة ، فإن نقاد الشعر القدماء قد تابعوا النحويين فيما وصفوه بالضرورة ، وحظروه على الشعراء ، وقبّحوه فى نظرهم[٢٢] . يقول ابن طباطبا : «فينبغى للشاعر فى عصرنا ألّايظهر شعره إلا بعد ثقته بجودته وحسنه وسلامته من العيوب التى نُبّه عليها ، وأمر بالتحرز منها ، ونُهى عن استعمال نظائرها ، ولا يضع فى نفسه أنّ الشعر موضع اضطرار ، وأنه يسلك سبيل من كان قبله ويحتج بالأبيات التى عيبت على قائلها ، فليس يُقتدى بالمسىء وإنما الاقتداء بالمحسن»[٢٣] . ويقول أبو هلال العسكرى : «وينبغى أن يتجنّب ارتكاب الضرورات ، وإن جاء فيها رخصة من أهل العربية فإنها قبيحة تشين الكلام وتذهب بمائه ، وإنّما استعملها القدماء لعدم علمهم - كان - بقباحتها»[٢٤] .

فى هذين النصين المنقولين عن ابن طباطبا وأبى هلال العسكرى ما يكشف نظرة نقاد الشعر القدماء من الظواهر التى سميت ضرورة شعرية ، وهو موقف لا يختلف فى جوهره عن موقف النحويين ، غير أنه يزيد عليه نهى الشعراء عن ارتكاب مثل هذه الأمور ، والأمر بالتحرز منها ، وأنها قبيحة تشين الكلام وتذهب بمائه ، وأن الشعراء القدماء لم يكونوا يعرفون قبحها . ولم يلتفت أحد منهم إلى إشارة ابن جنى التى أسلفناها من قبل ، والتى كان يمكن أن تؤسس اتجاها فى فهم هذه الظواهر المخالفة للمألوف فى الاستعمال اللغوى ، والتى نظر إليها المحدثون على أنها خصائص أسلوبية يمكن أن تتلمس فيها بصمات الشاعر الخاصة ، ومن قبل إشارة ابن جنى كانت هناك إشارة سيبويه الذى عبّر عما يحدث فى الشعر من هذه المخالفات بأنه «ما يحتمل الشعر»

وهى عبارةٌ تعنى فيما تعنيه أن ما يكون فى الشعر مما يعده النحاة مخالفا للقواعد إنما هو مما يكون مقبولا فى هذا المستوى اللغوى دون غيره . وقد كان سيبويه ينظر لهذه المخالفات على أنها قد ارتكبها الشاعر لغاية معينة ، وليست من باب اضطرار العجز، إذ يقول : «وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجها»(٢٥) ، والوجه الذى يحاولونه قد يكون وجها من وجوه العربية ، وقد يكون وجها من وجوه الدلالة، وعبارة سيبويه تحتمل الوجهين معا ، ولعلهما معاً مرادان فى هذا السياق ، ولذلك كان الأقوياء من الشعراء يتمسكون بما قالوا ولا يستجيبون لنقد النحاة ، ويرون أن المعنى على ما قالوه هم لا على ما يريده النحاة . ولعل ما قاله ابن جنى عن الضرورة من أنها دلالة قوة تفسير لهذا . ويمكن أن يعد من بعض الوجوه شرحاً لهذا المبدأ المهم عند سيبويه الذى ينبغى أن نتمسك به ولا نفلته .

لقد كان فهم النحويين العرب القدماء لمفهوم الضرورة أكثر اتصالا بطبيعة العمل الشعرى من فهم نقاد الشعر القدماء ، فعلى حين حظر نقاد الشعر أمثال تلك الاستعمالات على الشعراء ، وحذروهم منها ، أجازها النحويون فى إطار الخروج المشروع عن القواعد ، ولكنهم تركوا مهمة تفسيرها. سأل مرة أبو الفتح ابن جنى أستاذه أبا على الفارسى قائلا : هل يجوز لنا فى الشعر من الضرورة ما جاز للعرب أو لا ؟ فأجابه أبو على الفارسى : « كما جاز لنا أن نقيس منثورنا على منثورهم فكذلك يجوز لنا أن نقيس شعرنا على شعرهم » (٢٦) .

## أنواع التحرر

## فى الشعر الحرّ

لقد كان الشعر العربى حتى الأربعينيات من القرن العشرين يتهدّى فى طرق صياغته أشكال الشعر القديم، ويسير على نمطه، وما كان يوجد فى الشعر القديم يمكن أن يوجد فيه ، لوجود الوزن والقافية بشكلهما الموروث فى كليهما، ولذلك أطلق حديثا على هذا النمط من الشعر أنه « عمودى » أو « تقليدىّ » بإزاء نمط آخر من الشعر جديد شاعت تسميته بالشعر الحرّ.

وربما كان المقصود من وصفهم الشعر القديم بأنه شعر « عمودى » أنه يتهدى نظام الشعر العربى ويتبع « عمود الشعر » الذى حدده المرزوقى فى مقدمته لشرح ديوان حماسة أبى تمام ، ومنه ما يرجع إلى اللفظ من حيث جرسه ومعناه فى موضعه من البيت، ومنه ما يتعلق بمفهوم المعنى الجزئى فى تأليف القصيدة، ومنه ما يخص تصوير المعانى الجزئية وصلتها بعضها ببعض فى بنية القصيدة، ولكل من هذه حديث يخصها أفاض فيه الدارسون وأهمهم الدكتور محمد غنيمى هلال فى كتابه النقد الأدبى الحديث (ص ١٦١ - ١٦٨) .

وأما وصفهم له بأنه تقليدى فقد يعنون به أنه يتبع تقاليد الشعر العربى وأصوله ، فيكون مثل الوصف بأنه « عمودى » ، وقد يعنون به أنه يقلّد هذا الشعر ، ولا يعمد إلى الابتكار والتجديد ، وقد يغلب هذا المعنى فى استعمال من يتعصبون ضدّ هذا الشعر .

وقد بدأ ظهور « الشعر الحر »[٢٧] فى أواخر الأربعينيات من القرن العشرين .

ولست أريد أن أعرض للدوافع والأسباب التى أدت إلى وجود هذا الضرب من الشعر [٢٧] . ولكنى أود أن أرصد أهم سماته العروضية ؛ لأن هناك كثيرا ممن يرفضون هذا اللون الجديد ما يزالون يعتقدون أنه غير موزون ويعدونه دخيلا على الشعر . ولعلّ هؤلاء متأثرون بمقولة عباس محمود العقاد الذى كان يفرق بين « القواعد » و « القيود » ويرى أن القواعد لا غنى عنها فى كل فن من الفنون ولو كانت فنون الألاعيب ، وأما القيود فهى التى تحجر على اللسان والوجدان ، ولذلك يحق للخارج عليها أن يسمى طالب تحرير وتجديد ، ويقول ملخصا رأيه فى الشعر الحر : « أما التفعيلة فليست وزنا يقام عليه عمود الشعر ؛ لأنها كلمة لا تتميز من كل كلمة فى اللغة ، وما من كلمة تنطق بها إلا وهى ذات وزن ، وتفعيل ، بين الفعل ، والتفعّل ، والافتعال ، والاستفعال ، والمفاعلة ، والانفعال إلى غير نهاية. وإنما تأتى الأوزان من البحور . وتأتى البحور ومجزوءاتها على أنماط الموشحات فى متسع من القول لا يضيق به شاعر مطبوع فلا حاجة إلى إلغاء عمود الشعر إلا أن يكون الغرض هدمًا فى صورة التجديد المزعوم »[٢٨]

إن للشعر الحر قواعده التى يلتزم بها ، ويقوم عليها بناؤه العروضى . وكلام العقاد بأن التفعيلة ليست وزنا يقام عليه عمود الشعر يكون صحيحا لو أن هذه التفعيلة كانت غير مطردة فى وزن الشعر الحرّ ؛ والتفعيلة العروضية ليست كلمة ، ولكنها معيار لضبط تنظيم المقاطع الصوتية . ووجود التفعيلات فى الكلام غير الشعر لا يصلح دليلا لبطلان الوزن فى الشعر الحر ، لأن تفعيلات الكلام غير مطردة على نسق من أنساق البحور الشعرية ، وكل تفعيلة من واد مختلف عن الآخر .

ولعلّ وجود الظواهر اللغوية التى سميت قديمًا ضرورة شعرية دليل على التزام الشعر الحر بهذه القواعد العروضية التى أوجدت هذه الظواهر اللغوية فى سلفه القديم

من الشعر . وقبل أن أعرض هذه الظواهر اللغوية فيه أعرض لمجالات حرّية الشعر الحر التى تحققت له حتى الآن فى الإطار العروضى فقط .

وقد تمثلت هذه الحرية فى أربعة أمور هى :

**الأول** :التحرر من الالتزام بعدد محدّد من التفعيلات فى البيت الواحد ، كما كان يحدث فى الشعر العمودى ، فقد يكون البيت مكونا من تفعيلة واحدة أو اثنتين أو ثلاث أو أكثر من ذلك . يقول بدر شاكر السياب – من قصيدة بعنوان « النبوءة الزائفة » وهى من بحر المتقارب وتفعيلته (فعولن ) :

١- وكانَتْ تجمّع فى خاطِرى

٢- خيوطًا ضبابيّةً قاتمهْ

٣- نهايتها فى المدى غائمه

٤- وأعراقها السود فى ناظرِى

٥- ودارت خيوطٌ ولفّت سواها

٦- فعانقْن أفْقا

٧- وَوَشْوَشْنَ غيمًا على الريح مُلْقى

٨- تَجمَّع من كل صوبٍ ، ورَعْدًا وبَرْقاً

٩- لقد أغضب الأثمون الإلها

١٠- وحقَّ العقابُ .

فعلى حين جاءت الأبيات من الأول حتى الخامس وكذلك البيتان السابع والتاسع من أربع تفعيلات جاء كل من البيتين السادس والعاشر من تفعيلتين، وجاء الثامن من خمس تفعيلات ، وهكذا تسير أبيات القصيدة لا تستطيع أن تحدد متى يأتى

البيت علي ثلاث تفعيلات أو أكثر أو أقل من ذلك ، ولكن هذا مرهون بما يريده الشاعر .

وهناك ظواهر متجددة فى هذا الجانب أهم ما فيها أنها تحاول دائما الخروج من دائرة الجمود وأسر الرتابة الإيقاعية . والشعراء الموهوبون ينزعون دائما إلى الابتكار المستمر فى القالب الشعرى ، إذ يلجأ بعضهم مثلا إلى كتابة فقرات طويلة دون توقف وتنتهى كل فقرة بقافية ، وتكون القصيدة كلها مكونة من ثلاث فقرات أو أكثر من مثل هذا النوع . وهناك شعراء يجعلون قصائدهم كأنها بيت واحد ، فالتفعيلات تتوالى فيها دون قافية واحدة . ومثال النوع الأول فقرة من قصيدة لعبد الوهاب البياتى بعنوان «قراءة فى كتاب الطواسين للحلاج » يقول فيها :

« أصرخ فى ليل القارات الستّ ، أقربُ وَجْهى من سور الصين ، وفى نهر النيلِ أموتُ غريقًا ، كل متون الأهرامات معى ، ومرائى المعبوداتِ ، أموت وأطفو . منتظرا دقات الساعات الرمليّةِ فى برج الليل المائلِ ، أبنى وطنا للشعر ، أقرّبُ وَجْهى من وَجه البنّاء الأعظمِ ، أسقط فى فخ الكلمات المنصوبةِ ، يَبْنى حولى سورًا ، يعلو السور ، ويعلو : كتبٌ ووصايا تلتفّ حبالاً ، أصرخ مذعورًا فى أسفل قاعدة السور . لماذا يا أبتى أنْفى فى هذا الملكوت ؟ لماذا تأكل لحمى قِطَطُ الليل الحجرى الضارب فى هذا النصف المظلم من كوكبنا ؟ ولماذا صمت البحرُ ؟ الإنسان المفعم موتا فى هذا المنفى ، هذا عصر شهود الزور ، وهذا عصر مسلاّت ملوك البدو الخصيان . أقرّبُ وجهى من وطن الشعر : أرى آلاف التعساء المنبوذين وراء الأسوار الحجرية ، فى منتصف الليل يغيب النجم القطبىّ وينبح كلبٌ قمر الموت . لماذا يا أبتى صمت الإنسان ؟ » .

فكل قصيدة من قصائد الشعر لها نظامها العروضى الخاص بها ، ولا تلتقى مع نظيرتها إلا فى الانتماء إلى « تفعيلة » واحدة ، فالقصائد التى من بحر المتقارب أو المتدارك أو الرجز أو الكامل إلخ لا يمكن قياس كل منها إلى نظيرتها إلا بالتفعيلة التى

تنتمى إليها . على عكس الشعر القديم الذى يمكن تصنيف قصائده بحسب البحر والضرب الخاص بكل قصيدة لأن أ ضْرُبَ كل بحر محصورة معروفة .

**الثانى** : التحرر من الالتزام بالقافية . فهناك قصائد من الشعر الحر خلت تماما من القافية ، وهناك قصائد ترددت فيها أكثر من قافية . وإذا وجدت القوافى فى قصيدة الشعر الحرّ فإنها لا تلتزم بنظام ثابت يمكن تفسير ورود القوافى فى إطار تجربتها . ومثال ذلك قصيدة صلاح عبد الصبور « إلى أول مقاتل قبّل تراب سيناء » [٢٩] :

تُرى ارْتَجَفَتْ شِفَاهُك عندما أحسسْت طَعْمَ الرملِ والحَصْبَاءْ

بطعمِ الدّمْعِ مَبْلولا

وماذا اسْتَطْعَمَتْ شَفتاك عند القُبلةِ الأُولى

وماذا قلت للرّمْلِ الذى ثرثر فى خدّيك أوْ كفيك حين انْهَرْتَ

تسبيحًا وتقبيلا

وحين أراقَ فى عينيك شَوقا كان مَغْلُولا

ومدّ لعِشقك المشبوب ثوبَ الرمل محلولا

وبعد أن ارْتَوَتْ شفتاكْ

تُراك كشَّفْت صدرك عاريا بالجُرحِ مطلولا

دمًا ومسحْته فى صدرها العريانْ

وكان الدمعُ والضّحِكاتُ مجنونين فى سِيماكْ

وكنت تبثّ ثم تُعيدُ لفظَ الحبّ مذهولا

تُرى أم كنت مقتصدا كأنك عابدٌ متبتّل يستقبلُ النفحاتْ

ويبقى السِّرّ طىّ القلب مسدولا

تُرى أم كنت ترخى فى حبال الصبر حتى تسْعدَ الأوقاتْ

لحين تطولُ كفّك كل ما امتدت عليه الشمسُ والأمداءْ

وتأتى أُمْسِيَاتُ الصّفو والصبواتْ

يكون الحبُّ فيها كاملا والودّ مبذولا

تنام هناك بين ضلوعها ويذوبُ فيك الصمت والأصداءْ

ويبدو جسمُها الذهبىّ متكئا على الصَّحْراءْ

يكون الشاهدان عليكما ألنجم والأنداءْ

ويبقى الحبل للآباد موصولا .

نلاحظ أن فى القصيدة قافية أساسية - وكونها أساسية آت من كثرة تكرارها فى القصيدة - وهى اللام المطلقة المفتوحة التى تسبقها واو المد عشر مرات . وهناك قواف جانبية أخرى : الهمزة الساكنة المسبوقة بالألف خمس مرات « الحصباء - الأمداء - الأصداء - الصحراء - الأنداء» وقافية التاء الساكنة المسبوقة بالألف ثلاث مرات « النفحاتْ - الأوقات - الصبوات » وقافية الكاف الساكنة المسبوقة بالألف مرتين « شفتاكْ - سيماكْ » وهناك قافية واحدة لم تردْ إلا مرة واحدة وهى النون الساكنة المسبوقة بالألف « العريانْ ».

ففى القصيدة خمسة أنواع من القوافى تدرجت على هذا النحو :

| | |
|---|---|
| اللام المطلقة المُردفة بالواو | عشر مرات |
| الهمزة المقيدة المردفة بالألف | خمس مرات |
| التاء المقيدة المردفة بالألف | ثلاث مرات |
| الكاف المقيدة المردفة بالألف | مرتين |

ويلاحظ أن أول بيت فى القصيدة انتهى بقافية مقيدة «الحصباءْ» مردفة بالألف ، وقد يدل انطلاق الألف واحتباس الهمزة على أن هناك أشواقا دفينة كانت تريد أن تنطلق ، ولكنها كانت مكظومة حبيسة ، وقد انتهت القصيدة بقافية اللام المطلقة المردفة (موصولا) وقد يدل هذا على غلبة الانطلاق وانتصاره على التقييد الذى تعددت أنواعه . وقد توازت القوافى المطلقة مع القوافى المقيدة ولما كان الإطلاق موحداً والتقييد متنوعا فقد تغلب الإطلاق على التقييد ، فالشوق الحبيس إلى الأرض الأسيرة قد انطلق وتغلب على القيود وهزمها ، وظل على إصراره وتوحد اتجاهه حتى انتصر فى النهاية ، ويبقى الحبل للآباد موصولا .

وليس بين حروف الروىّ اللام والهمزة والتاء والكاف تقارب صوتى ، ولكن إرداف هذه القوافى غير القافية الأساسية بالألف لا غير قرّبَ بينها ، وخاصة أن الروىّ ساكن بحيث يجعل سكونه صوت المدّ بالألف أكثر وضوحاً لأن الصوت المسكن بعدها لا يظهر بوضوح فى الوقف عليه ؛ لأن التاء والكاف مهموستان فصارت الجهارة والوضوح للألف ، وتتلقى الأذن هذه القوافى الإحدى عشرة بطريقة واحدة يكون المدّ أظهر ما فيها ، وهى بذلك تكاد تتعادل مع القوافى المطلقة التى ترى فيها أن «الألف» تحولت من خلف الروىّ المقيد إلى ما بعده حيث انفساح المدى وانطلاق الرنين .

وتوافق القوافى فى هذه القصيدة يعطيها إحساسا بالتماسك ويضفى عليها أبعادا جديدة يختلط فيها الانطلاق بالتقييد ويمتزج فيها الفرح بالأسى والنشوة بالحزن .

وقد نجد بعض قصائد الشعر تكاد تخلو من تماثل القوافى ، فلا توجد فيها قافية متشابهة مع الأخرى ، ويفسر هذا الصنيع فى سياق القصيدة نفسها ، ومثالا على ذلك قصيدة «مائدة الفرح الميت» لمحمد إبراهيم أبو سنة التى يقول فيها :

يَنْبُتُ ظلِّى فى مرآةِ الحائطْ

ينبتُ ظلُّكِ في مرآةِ السَّقْفْ

نتواجَهُ ، نَجْلسْ

نَقْتَسِمُ الصَّمْتَ وأَقْداحَ الشَّاي ِالبارِدْ

تَفْصِلُنا مائِدَةُ الْفَرحِ الَمَيِّتْ

تتحرك فينا أوراق خريفِ العام ِالْمَاضِى[٣٠] .

وتستمر القصيدة على هذا النمط دون أن تتكرر قافية واحدة ، ويوحى ذلك بانفراد كل بيت وحده وانفصاله عن الآخر ، وهذا التباعد القافوى قد يكون مقصودا للإيحاء بالعزلة والوحدة التى يعانى منها الحبيبان اللذان ينمو إحساس كل منهما فى اتجاه مخالف عن الآخر ومتدابر معه .

إنّ القافية فى الشعر الحر قد اختلفت وظيفتها عن نظيرتها فى الشعر التقليدى ، فإذا كانت القافية فى القصيدة العمودية كاشفة عن الوحدة داخل التنوع فإن القافية فى القصيدة الحرة أصبحت كاشفة عن التنوع داخل الوحدة . ويفسر تنوعها فى سياق كل قصيدة على حدة كما أن توحد القافية فى القصيدة القديمة يفسر أيضا فى سياقها على كل حال .

**الثالث**: التحرر من التزام ما يسمى نظام «الضرب» الواحد فى القصيدة القديمة. أبيات القصيدة القديمة متساوية ، كل بيت شطران ، ما يساوى آخر تفعيلة فى الشطر الأول يسمى «العروض» وما يساوى آخر تفعيلة فى الشطر الثانى يسمى «الضرب» . ولا بد من التزام ضرب واحد فى القصيدة الواحدة ، وكذلك لابد من التزام عروض واحدة فيها .

أما القصيدة الحرة ، فلا يوجد فى بيتها شطران ، ومن هنا لا توجد عروض مستقلة ولا ضرب مستقل ، والعروض هى الضرب ، فآخر تفعيلة فى البيت هى

العروض والضرب معاً . والقصيدة الحرة لا تلتزم بضرب واحد بل تنوع فى الأضرب ، ومن هنا تختلف القافية فى القصيدة الواحدة كما رأينا من قبل . ومثالا على ذلك بحر الكامل ، فإنه حسب نظام العروض له سبعة أضرب موزعة مع أعاريضه على هذا النحو:

١ - عروض صحيحة وضرب صحيح .

٢ - عروض صحيحة وضرب مقطوع .

٣ - عروض حَذّاء وضرب أحذّ .

٤ - عروض حَذّاء وضرب أحذ مضمر .

٥ - عروض مجزوءة وضَرْب مجزوء .

٦ - عروض مجزوءة وضرب مذَيّل .

٧ - عروض مجزوءة وضرب مُرَفَّل [٣١] .

ولا يصح فى النظام العروضى أن يجمع فى القصيدة الواحدة بين ضربين مختلفين ، أما فى الشعر الحر فإنه - برغم محاولة نازك الملائكة دعوة الشعراء إلى الالتزام بضرب واحد (وهى تسميه التشكيلة) - نجدهم لم يلتزموا بذلك ، بل إنها هى نفسها لم تلتزم بذلك مع قولها : «وأما الحرية التى يعطيها الشعر الحر للشاعر فإن فى مقابلها تقييدا فى التشكيلة ، فيقتصر الشاعر فى قصيدته على تشكيلة واحدة لا يتخطاها . وإنما يعرض هذا التقييد لأسباب جمالية وذوقية ؛ لأن الموسيقى التى هى قوام كل شعر تضعف بوجود التفاوت فى طول الأشطر بحيث ينبغى للشاعر أن يسندها ويقويها بالمحافظة على وحدة التشكيلة ، وبذلك يستطيع الشعر الحر أن يرنّ ويبعث فى وعى السامع لحنا ، ويخلق له جوا شعريا جميلا»[٣٢] .

وقد لاقت دعوتها هذه كثيرا من اعتراض الشعراء والنقاد ، واتهمت بأنها أكثر تضييقا على الشعر من نظام الخليل بن أحمد نفسه الذى ثار عليه الشعراء .

ونستطيع أن نراجع قصيدة (طفل) لصلاح عبد الصبور لنجد أنها قد اشتملت على ثلاثة أضرب مختلفة [٣٣] من أضرب بحر الكامل . على أن الشعراء قد استخدموا أضرباً ليس لها نظير فى الشعر القديم ، وخاصة فى بحرى الرجز والمتدارك .

**الرابع** : التحرر من التزام بحر واحد فى القصيدة الواحدة ، ويأخذ هذا الضرب من التحرر أحد سبيلين : إما أن يمزج بين بحرين على نمط الشعر الحر ، كأن يأخذ فى تفعيلة الرجز مثلا ثم ينتقل منها إلى تفعيلة بحر آخر كالمتدارك مثلا [٣٤] ، وهذا الضرب من خلط البحور أكثر شيوعا من الضرب الثانى ، وإما أن يمزج فى قصيدته بين نمطى الشعر الحر والشعر العمودى ، بأن يأتى فى القصيدة الحرة بعدة أبيات موزونة مقفاة [٣٥] كأن يبدأ عموديا ثم ينتقل إلى الشعر الحر أو يعكس هذا .

هذه الملاحظات السابقة تتحقق على مستوى القصيدة الواحدة . وثمة ملاحظتان أخريان إحداهما تتحقق على مستوى الشعر الحر بعامة ، والأخرى تتحقق على مستوى بحر واحد هو بحر المتدارك .

أما الملاحظة الأولى فهى أن معظم ما كتب من الشعر الحرّ حتى الآن يدور حول تفعيلات البحور الآتية :

١ – الرجز (مستفعلن) .

٢ – المتدارك (فاعلن) .

٣ – المتقارب (فعولن ) .

٤ – الكامل (متفاعلن) .

٥– الوافر (مفاعلتن) .

٦ – الرمل (فاعلاتن) .

٧ – الهزج (مفاعيلن) .

ومؤدى هذا أن الشعراء خرجوا من قيود أكثر اتساعا ليجدوا أنفسهم وباختيارهم فى قيود أضيق ، فهم لا يتحركون إلا فى إطار سبعة أبحر بدلا من ستة عشر بحرا[٣٦] .

وأما الملاحظة الأخرى التى تتحقق فى بحر المتدارك وحده فهى استخدام تفعيلة فيه لا تجيزها قواعد العروض القديمة وهى تفعيلة (فاعِلُ) بتحريك اللام أى بتوالى حركة فساكن فحركتين [٣٧] . وهذه التفعيلة تقرب وزن هذا البحر من الاستعمال النثرى ، إذ يترتب عليها توالى خمسة متحركات - وهذا ما يرفضه الشعر القديم - .

إنّ مظاهر هذا التحرر فى الشعر الحرّ لم تجعله يتحرر من بعض ألوان الاستعمال اللغوى الخاصة بالشعر ، والتى سماها الأسلاف ضرورة شعرية ؛ وذلك لأن أساس الوزن قائم ، وإن تغير كمّ البيت لا كيفه .

## اختيار نصّ للتطبيق

لقد وقع الاختيار على ديوان صلاح عبد الصبور ليكون مادة أختبر فيها هذه المتغيرات التركيبية المتمثلة فى الظواهر النحوية (والصرفية) ألتى جاءت مخالفة للنصوص المعيارية أو النمطية . وهناك أسباب محددة تجعل هذا الاختيار اختيارا مقصودا لذاته . ومن هذه الأسباب أن المادة المدروسة ينبغى أن تتوافر فيها صفتان ضروريتان : إحداهما أن تكون هذه المادة كافية فى ذاتها لقياس الظاهرة المدروسة وإعطـاء مؤشرات دالة فى هذا المجال ، وهى هنا نتاج كامل لشاعر من شعراء الشعر الحر ، وقد تحققت فى هذا النتاج هذه الصفة ، والأخرى أن تكون المادة المدروسة محدودة ، وهى صفة قد تكون مناقضة للصفة الأولى ولكنها ضرورية حتى لا يتسرب الإحباط إلى نفس الباحث ، وحتى لا تتميع الخصائص ، وقد توافرت هذه الصفة أيضا بتحديد شاعر واحد من شعراء الشعر الحر . وقد تعاونت هاتان الصفتان : الكفاية والمحدودية فى ضبط الظواهر وإمكان تفسيرها فى سياق واحد ، وهذه – فى الوقت نفسه – دعوة إلى سلوك مثل هذا النهج حتى يتكون من دراسة عدد من الشعراء وصف صحيح للغة شعراء العصر .

ومن هذه الأسباب أن البدء بشعر صلاح عبد الصبور بدء بأوائل ظاهرة الشعر الحر ، فصلاح عبد الصبور يعد أحد رواد الشعر الحر فى مصر ، وقد اقترن اسمه به ، فكلما ذكر الشعر الحر لدى المتخصصين وغيرهم ممن لهم بالشعر كلف واهتمام قفز إلى الذهن اسم صلاح عبد الصبور ضمن أسماء قليلة تعد على أصابع اليد الواحدة .

ومنها أن عطاءه توقف بوفاته فى أغسطس سنة ١٩٨١م ، فأصبح كل ما أبدعه

بين أيدى الدارسين بعد أن طبع فى حياة صاحبه أكثر من مرة ، ومن هنا يفترض أن هذا الشعر خرج للناس بالصورة التى يرتضيها له صاحبه .

ومنها أن صلاح عبد الصبور لم يكتب الشعر الحر عن عجز أو قصور عن امتلاك أدوات الشعر التقليدى ، بل إنه يكتبه عن موقف خاص ، وفهم لطبيعة الشعر . وفى ديوانه «النّاس فى بلادى» بعض القصائد التى اتخذت شكل القصيدة العمودية مع بعض التجديد[٣٨] الذى يتعلق بالقافية ، وقد كان لديه قلق فنى خاص حوّله من الشعر التقليدى إلى الشعر الحر[٣٩] . وهو فضلا عن هذا شاعر مثقف يمتلك لغته ويجيد التعبير بها ، وهو ممّن يؤمنون – مع مالارميه – بأن الشعر لا يكتب بالأفكار ولا بالصور العيانية كالأحلام ولكن بالكلمات[٤٠] ؛ ومن هنا تصبح الكلمات عنده رموزا لكى يستطاع وصف هذا العالم الجديد المتفتح فجأة – على حد تعبيره – ، ولذلك يرى أنّ الشاعر لا يعبر عن الحياة ، بل إنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة ، وأكثر منها صدقا وجمالا ، ولكنه لابد أن يخلق ؛ إذْ إن وقوفه عند التعبير عنها يعدّ قصوراً فى رؤيته ، كما أن وقوفه عند التعبير عن نفسه يعدّ عاطفةً مَرَضية[٤١] . ومن هنا كان له تأثير كبير على غيره من الشعراء بعده حتى أصبح يمثل ما يمكن أن يسمّى مدرسة صلاح عبد الصبور فى الشعر الحر ، وأصبحت استعمالاته اللغوية ذات صدى عند غيره ، فدراسة شعره من هذه الناحية إذنْ دراسة لنمط مهم من أنماط الشعر الحر .

وقد قرأت الشعر الذى تضمنه «ديوان صلاح عبد الصبور»[٤٢] ، واشتمل على أكثر شعره ومسرحياته (ولم أدخل المسرحيات ضمن اختيار هذه الظواهر النحوية ، لأن المسرحيات – وإن كانت شعراً – تخضع لمستوى آخر يحتاج لدراسة لغوية خاصة بها) ، واستخرجت ما فيه من ظواهر نحوية وصرفية كان يعد نظيرها فى الشعر القديم ضرورة شعرية ، وأحصيت كلا منها ، وحظى بعضها بتردد كبير ، ولم يحظ بعضها الآخر بهذه النسبة الكبيرة من التردد وسوف أتناول كلا منها على حدة .

**ظاهرة جديدة :**

وقبل أن أتناول هذه الظواهر المختلفة أود أن أشير إلى أن هناك ظاهرة توسع فيها شعراء الشعر الحرّ ولم تكن موجودة فى الشعر القديم ، وهى أن تبدأ القصيدة بحرف العطف : الواو . صحيح أن بعض القصائد القديمة كانت تبدأ بالواو ، ولكنها ليست الواو العاطفة ، بل واو ربّ . ولا تجتمع الواو مع ربّ ؛ «لأن العرب جعلت الواو معاقبة لها ، وقائمة مقامها فى هذا الموضع . وقد جاءت فى أول الكلام فتقول فى أول القصيدة :

وقاتم الأعماق ...

وكأنها معطوفة على كلام مقدر قام بالخاطر ، ونظيره قول زهير :

دَعْ ذا وعدّ القول فى هرمٍ ... ... ...

ذكر بعضهم أن هذا هو أول القصيدة . وقال : لما كانت العرب تستطرد فى الأكثر إلى المدح من التغزل ومن ذكر الديار والأطلال وغير ذلك قام بخاطره ما جرت العادة باستعماله فعطف عليه» [٤٣] .

وفى شعر صلاح عبد الصبور ثمانى قصائد تبدأ كل منها بالواو العاطفة[٤٤] ، منها قصيدة «شنق زهران» التى تبدأ هكذا :

... وثوى فى جبهة الأرض الضياء

ومشى الحزن إلى الأكواخ تنين له ألف ذراع

كل دهليز ذراع

وقصيدة «أبى» التى تبدأ هكذا :

..... وأتى نعى أبى هذا الصباحْ

وقصيدة «انتظار الليل والنهار» التى تبدأ هكذا :

وهكذا مات النهار

ومال جنب الشمس واستدار

ثم تساقط المساء فوقنا

مثل جدار خربٍ وانهار

وقصيدة «السلام» التى تبدأ بهذه البداية :

ويظل يسعل ، والحياة تموت فى عينيه ، إنسانٌ يموت .

إنّ حرف العطف فى أول القصيدة أحيانا يشير إلى أن المعطوف عليه مضمر فى النفس وأنه لم يقل ؛ لأنه إما أن يكون معروفا من الحال المشاهدة ، وإمّا أن يكون مما لا يقال ولكنه يحس ويدرك . وهذا السلوك اللغوى يجعل «القصيدة» استمراراً لأحداث متلاحقة متتابعة بعضها مُعَبَّر عنه بالقصيدة ، وبعضها مضمر لا يرادُ التعبير عنه ، وكأن القصيدة كلها تريد أن تقول إن ما خفى كان أعظم ، وإذا كان هذا ما أمكن أن يقال فما البال بالذى لم يُقلْ . وبداية كل قصيدة على هذا النحو تُفسَّر فى إطار القصيدة نفسها . ففي قصيدة «شنق زهران» يقوم بدء القصيدة بالواو العَاطفة بإشاعة جوّ من الكآبة والحزن والإحساس بثقل المصيبة ، فإذا كانت الأحداث التى لم تقل يعطف عليها «... وثوى فى جبهة الأرض الضياء» وهى محنة تليها محنة أخرى هى «ومشى الحزن إلى الأكواخ تنين له ألف ذراع . كل دهليز ذراع» فإن المحن التى لم تذكر كانت كلها محناً تتوالى وتتجمع فى وقت واحد قصير بالنسبة لهذا النوع من المصائب التى تستغرق زمنا طويلا عندما تجرى على وفق السنن المألوفة . ومع أن القصيدة لم تذكر سوى محنتين اثنتين نجدها تقول بعدهما مباشرة :

مِنْ أذانِ الظهر حتى الليل ياللَّهِ ، فى نصف نهارْ

كل هذى المحن الصمّاء فى نصف نهارْ

مذْ تدلى رأس زهران الوديعْ .

وعبـارة «كل هـذى المحـن الصماء» - مع أنه لم يُذكر سوى محنتين - والاستغاثة ، (ياللهِ) ، وتكرار « فى نصف نهار» تشير إلى المحن الكبيرة التى لم تذكرها القصيدة ، بل ذكرت ما ترتب عليها «مُذْ تَدَلّى رَأَسُ زهرانَ الوديعْ» فى هذا الوقت «من أذان الظهر حتى الليل» وهو وقت قصير فى عمر الزمن يبدأ بالإعلان الوديع لصلاة الظهر فى هدوءٍ وسكينة وينتهى بانسدال الليل وتخييم القتامة ، والظلام الكئيب .

وإذا أمكن تفسير ورود الواو العاطفة فى أول قصيدة «شنق زهران» على هذا النحو، فإن ورودها فى أول قصيدة «أبى» يتخذ مسارا آخَر، ويمكن تفسيره على نحو يتناسب وسياق القصيدة الدلالى . فالقصيدة تبدأ بالحدث الفاجع الذى تدفع به من مكـانه فى تسلسل الأحداث إلى الصدارة ، فكأنه من تقديم المعطوف على المعطوف عليه ، والذى يقرأ القصيدة يجد أن البيت الأول يتكرر فى آخر المقطع الأول من القصيدة ، ويتكرر مع ما يليه مرتين ، فيأتيان فى وسط القصيدة مرة ، ثم تختم بهما القصيدة فى نهايتها ؛ ومن هنا ندرك أن تسلسل الأحداث فى القصيدة تسلسل شعورى وليس تسلسلا منطقيا زمنيا . وتأخذ هذه الجملة المكررة «وأتى نعى أبى هذا الصباح» مساحة من التركيز الدلالى بسبب تكرارها . والإتيانُ بها فى صدر القصيدة مسبوقة بالواو العاطفة يجعل القارئ يشعر من أول لحظة أن هذا الحدث هو البؤرة الضوئية فى القصيَدة إذ تتجمع الأحداث كلها حوله ، وتأتى من منابع مختلفة لتصب فيه . إن المعطوف عليه هنا فى هذه القصيدة ليس مضمراً ، ولكنه موجود فى القصيدة ، غير أنّ وقع هذا الحدث المؤلم أربك ترتيب الأشياء ، فأتى المعطوف أولا ثم توالت المعطوفات عليها :

وأتى نعى أبى هذا الصباحْ

نام فى الميدان مشجوج الجبين

حوله الذؤبان تعوي والرياحْ

ورفاق قبلوه خاشعينْ

وبأقدام تجرّ الأحذيهْ

وتدقُ الأرضَ فى وَقْع مُنَفِّرْ

طرقوا الباب علينا

وأتى نعيُ أبى.

إن استخدام الأدوات اللغوية لا يكون عبثا ، فلا تأتى أداة من غير أن يكون لها مقابل دلالى تحتاج إليه القصيدة فى بنائها . وليست دلالة كل منها واحدة فى كل موقع ترد فيه ؛ لأن دلالة الاستخدام مرهونة بسياق الورود الذى يكتنفها ، فالظاهرة تكون واحدة ولكن دلالتها لا تكون واحدة أبداً فى كل سياق . وعلى هذا يتجدد الاستعمال اللغوى بتجدد أنواع السياق ، ويتحدد بها كذلك . وهذا شأن كل استعمال لغوى . إن دلالته مرهونة بسياقه . وهذا هو الذى يعطى اللغة حركتها وحيويتها وتجددها المستمرّ الدائب . ولذلك لا يمكن القول بأنّ بدء القصيدة بحرف العطف «الواو» ينتج الدلالة نفسها فى كل قصيدة تصطنع هذه الوسيلة ؛ لأن كل قصيدة تستخدم الأدوات اللغوية نفسها لتنتج بها دلالة متغيرة حسب السياق الذى تصطنعه .

وقصيدة «انتظار الليل والنهار» تبدأ بجملة مصدرة بالواو :

وهكذا مات النهار

ومال جنب الشمس واستدار

وهى أشبه بالتعليق على مشهد حدث أمام المخاطبين ورأوه رأى العين ، وتأتى هذه الجملة فى بداية القصيدة كما لو كانت تعليقا على هذا المشهد المعاين ، وقد أسهمت كلمة «هكذا» فى إعطاء هذه الدلالة ، فكاف التشبيه واسم الإشارة متعاونان مع الواو فى إنتاج المعنى المقصود ، خاصة أنها تتكرر مرتين بعد ذلك ، فالمقطع الثانى فى القصيدة يبدأ هكذا :

وهكذا مات المساء

ثم يحكى بعد هذا المفتتح كيف مات المساء ، كما حدث فى المقطع الأول ، وتنتهى القصيدة هذه النهاية نفسها بعد أن يجعل النهار والمساء مرادفين للحياة ويردّها على نفسه :

وهكذا تمضى الحياة بى

أعيش فى انتظار

هل لحظة مشرقة فى ظلمات الليل

أو لحظة هادئة فى غمرة النهارْ

فتعطى الإحساس بأن عمر الإنسان كله هباء لأن نهاره ميت ليست فيه لحظة هادئة ، وليله ميت ليست فيه لحظة مشرقة ، وقد قدم موت كل منهما فى مشهد يبصره الجميع .

وأما قصيدة «السلام» فإنها تبدأ بالواو العاطفة وفعل مضارع فيه معنى الاستمرار هو «ويظلّ» :

ويظلّ يسعلُ والحياة تموت فى عينيه إنسانٌ يموت

وعلى محيَّاه القسيم سماحة الحزن الصموتْ

والبسمة البيضاء تهمر فوق خديه محبه

لك ، لى ، لمن داسوه فى درب الزحامْ

ألقى السلام .

وهنا يشعر القارئ بأن القصيدة بدأت بعبارة كان موضعها فى منتصفها ، ولكنها عجلت بهذا المفتتح لتعتمد عليه فى الحديث عن هذا الإنسان الذى يموت والذى يظل يسعل و لا نسمع منه فى القصيدة سوى سعاله ، وجملة أخرى ترد مجهدة فى وسط القصيدة :

وامتدت الأنفاس مجهدة تراوغ أن تبوح بالانكسار

«إنى انهزمت ، ولم أصبْ من وسعها إلا الجدارْ

والنور والسعداء من حولى ، وقافلة البيوت»

لكنه ألقى السلام

فهو يسعل ، ويغالب الموت ، ويجاهد من أجل الحياة ، ولم ينل من متاعها سوى جدار ، وحوله النور ، والسعداء ، والبيوت الممتدة كأنها قافلة فى حركة دائبة لا تنتهى ، وبرغم هذا كله «ألقى السلام» ، وعلى حين تسعى الأقدام من حوله تلتمس الطريق إلى البيوت إذا أصابها الكلال والملالة فإنه يظل إلى جوار جداره يسعل ويموت وليس له من ملجأ سوى هذا الجدار الذى لم يصب من عرض الدنيا سواه ، وتعود القصيدة فى آخرها لتنتهى بمثل ما بدأت به فتعطفنا هذه النهاية إلى مطلعها مرة أخرى وتجعلنا نشعر أنها دائرة محكمة ليس لها انفراج :

طال الكلام .. مضى المساء لجاجة ... طال الكلامْ

وابتل وجه الليل بالأنداءْ

ومشت إلى النفس الملالة ، والنعاسُ إلى العيونْ

وامتدت الأقدام تلتمس الطريق إلى البيوتْ

وهناك فى ظل الجدار يظل إنسان يموتْ

**ويظل يسعل** ، والحياة تجف فى عينيه ، إنسان يموتْ .

إن الجملة التى بدأت بها القصيدة تظهر مرة أخرى فى آخرها ، ولكنها هنا معطوفة على جملة قبلها هى «يظل إنسان يموت» فيوحى هذا الصنيع بأن الجملة الأولى معطوفة على جملة أخرى مماثلة للتى عطفت عليها شبيهتها ، لكنه حذف المعطوف عليه وبقى العاطف والمعطوف ليجعلانا نشارك فى إنتاج الدلالة بالتخيل والتعاطف .

**استعمالات أحادية الورود :**

وهناك استعمالات مخالفة فى شعر صلاح عبد الصبور ولكنها لم ترد مكررة ، بل جاء كل منها مرة واحدة ، ولذلك لم أفرد لكل منها عنواناً خاصا بها ولكنى أشير إليها هنا مجموعة قبل تناول الظواهر التى تكررت أكثر من مرة .

من هذه الاستعمالات تحويل همزة القطع إلى همزة وصل حيث جاءتْ فى قصيدة «تأملات ليلية» وفى المقطع الثالث منها (ص ٤٥٣ من المجلد الثالث) :

يا أيتها الأمسية الصيفية

ردّى عنى أنسام النسيان

**أو فاعطينى** صندوقا من كلمات

كى أخزن فيه بعض المقتنياتْ

ولست أميل إلى أن يُفسر هذا الاستعمال بأنه خطأ من الشاعر ؛ لأنه كان بوسعه أن يقول :

أو أعطينى صندوقا من كلمات

ولأنه يستعمل هذا الفعل بصيغته السليمة فى مواضع أخرى من شعره كما فى قوله (ص ٢٤٨) :

أعطيك ما أعطتنى الدنيا من التجريب والمهاره

لقاء يوم واحد من البكاره

فلا يبقى إلا أنه استعمله قاصدا إليه ، إذ إنه أراد هذه الفاء التى تسمى فاء الفصيحة ؛ لأنها تفصح عن شرط مقدر ؛ لأنه يريد : أو (إذا لم يمكنْ ذلك) فأعطينى صندوقا من كلمات . وفى سبيل إرادته هذه الفاء وصل همزة القطع فى الفعل (أعطينى) وقد كشف بذلك عن التلهف على العطاء والرغبة الملحة فى هذا النوع منه ، وخَطْف الكلمة باختزال بعض أصواتها دليل على ذلك .

وهذه الظاهرة كثيرة فى الشعر القديم ، إذْ وصلَتْ همزة القطع فى الاسم وفى الفعل ، ومن أمثلة ذلك فى الفعل قول الراجز :

إنْ لم أقاتلْ فالْبِسُونى بُرقُعاَ

وفَتحاتٍ فى اليدين أرْبَعا

يريد : فألبسونى[٤٥] .

ومن الاستعمالات التى لم تردْ إلّامرة واحدة فى شعر صلاح عبد الصبور عدم حذف حرف العلة من المضارع المعتل الآخر المجزوم ، وذلك فى قوله فى قصيدة «يا نجمى.. يانجمى الأوحد» (ص ٣٣٢) :

هل يضحك يا نجمى إنسانٌ مقصوم الظهر

يانجمى

فلنتناجى ،

ولنتحسسْ ما أبقت أيام الذل

والشاعر هنا على وعى بأن الفعل مجزوم ، بدليل أنه جزم الفعل التالى له بالأداة نفسها (لام الأمر) . ولعلّ إشباع الحركة هنا يشير إلى طول التناجى المأمول، فمطل الصوت إيحاء بمطل المأمور به . وهذه الظاهرة أكثر شيوعا فى الشعر القديم وقد التمس لها النحويون كثيرا من أوجه التأويل . يقول السيرافى :

«ومن ذلك قوله :

أَلَمْ يأتِيك والأنباءُ تَنْمى ... بما لَاقَتْ لَبُونُ بنى زِيادِ

والوجه فيه ألم يأتِك ، فسقط للجزم الياء ، لأنها ساكنة فى الرفع غَيْرَ أنّ الشاعر إذا اضطر جازَ له أنْ يقولَ : يأتيك فى حال الجزم ...

ومن هذا النحو قول عبد يغوث بن وقّاص الحارِثى :

وتَضْحكُ منى شيخةُ عبْشَمِيَّةٌ ... كأنْ لَم ترَى قَبْلى أسِيراً يمانيا»[46]

وقد صدر سيبويه البيت الأول من هذين البيتين بقوله : «كما أنشدنا من نثق بعربيّته» وعلق عليه قائلا : «فجعله حين اضطر مجزومًا من الأصل»[47] أى جعل جزمه بحذف الحركة لا بحذف الحرف .

ومن هذه الاستعمالات التى لم ترد سوى مرة واحدة فى شعر صلاح عبد الصبور إسكان عين (مع) فى قوله فى قصيدة «الحلم والأغنية» «ص ٣٤٣) فى رثاء عبد الناصر :

ونعيش فى أيامنا الملأى بصوتك منشدا لغة رخيمةْ

كى يوقظ الموتى من الأجداثِ ،

يبعث من ركام العالم المدفون أطياف انتصارات قديمه

لتعود للوادى ، وتبعث فى ثرى مصر الجديدة والعظيمهْ

ونعيش مَعْ أيامنا الملأى بيومك واسعاً كالأمنياتِ ،

وضيِّقا بالصخر والشوك المدمَّى والرماد

أيامنا الملأى بأصداء انتصارك .

وهذه من الظواهر القديمة فى الشعر ، يقول سيبويه : «وسألت الخليل عن معكم ومَعَ ، لأى شيء نصبتها ؟ فقال : لأنها استعملت غير مضافة اسماً كجميع ، ووقعت نكرة ، وذلك قولك : جاءا معاً ، وذهبا معاً ، وقد ذهب معه ، ومِنْ معَه ، صارت ظرفا ، فجعلوها بمنزلة : أمامَ وقدّام . قال الشاعر فجعلها كَهَلْى حين اضطر وهو الراعى :

وريشى منكمُ وهَوَاىَ مَعْكُمْ وإنْ كانت زيارتكمْ لِمَاما»[٤٨]

ويقول ابن يعيش : «وأما (مع) فهو ظرف من ظروف الأمكنة ومعناه المصاحبة والذى يدل على أنه اسم أنّه إذا أفرد نون فيقال : جاءا معاً وأقبلا معاً ، وربما أدخلوا عليه حرف الجرّ ، قالوا: جئت من معه أى من عنده ، ولو كانت أداة لكانت ساكنة الآخر على حد هلْ وقدْ وبلْ إذ لا علة توجب الفتح ، وربما ذهب بها مذهب الحرف فسكن آخرها . قال الشاعر :

فريشى منكمُ وهَوَاىَ مَعْكُمْ وإنْ كانت زيارتكمْ لِمَاما

لما اعتقد فيه الحرفية سكّنها ، والقياس فيها أن تكون مبنية لفرط إبهامها كلَدُنْ وحَيْثُ وإنما أعربت ونصبت على الظرفية لأنهم تصرفوا فيها علي حد تصرفهم فى عند فيقولون معى مال أى هو فى ملكى وإن كان غائبا كما يقال : عندى مال»[٤٩] .

ومهما يكن ؛ فإن هناك استعمالين فى الشعر لهذه الكلمة ، وكلاهما مقبول فى الاستعمال مأنوس ، ومع ذلك فإن الشاعر الحر لم يتوسع فى هذا الاستعمال

وظل محصورا فى دائرة ضيقة كما رأينا . واستعمالها ساكنة العين فى قصيدة صلاح عبد الصبور يكشف حميمية العلاقة بين المتكلمين وتلك الأيام التى كانت ملأى بصوت المرثى العظيم ، وكأن إسكان العين فى «مع» يوحى بالتقريب والمعانقة .

ومن الاستعمالات التى لم ترد سوى مرة واحدة فى شعر صلاح عبد الصبور إسكان ميم (لِمَ) الاستفهامية وهو استعمال قديم مخصوص بالشعر ، يقول ابن هشام : «ويجب حذف ألف ما الاستفهامية إذا جُرَّت ، وإبقاء الفتحة دليلا عليها نحو فِيمَ ، وإلامَ ، وعَلامَ ، وبِمَ ، وقال :

فَتِلْكَ ولاةُ السوءِ قدْ طال مُكْثُهُمْ فحتَّامَ حَتَّامَ العَنَاءُ المطوَّل

وربما تبعت الفتحة الألف فى الحذف وهو مخصوص بالشعر كقوله :

يا أبا الأسود لِمْ خلَّفتنى لهموم طارقاتٍ وذِكَرْ» [٥٠]

ولم ترد هذه الظاهرة فى ديوان صلاح عبد الصبور إلا فى قوله فى قصيدة «طفل» (ص ٣٣٦) :

وسألتِنى : ما الوقتُ ، هل دَلَفَ المساءُ ؟

– أتَذْهَبينَ ؟

وَلِمْ نطيل عذابَهُ حتى الصباح

لنْ يُرْجِعَ الصبحُ الحياةَ إليه ،

ما جَدْوى الصباحْ ؟

والأسطر الثلاثة الأولى من هذا النص بيت واحد ، ولا يستقيم الوزن إلا بإسكان ميم (لِمَ) وهو استعمال قديم ، ولكن الشاعر لم يتوسع فيه كما توسع فى غيره .

وسياق القصيدة يوحى بتفسخ العلاقة وانبتاتها ، وهنا يكون استبدال السكون بالحركة موحيا بالاقتضاب فى الكلام مع هذه التى لا تأبه لموت ما كان بينهما ، ولا تهتم إلا بالرغبة فى الانصراف ، فالكلام إذن لم يعد مجديا .

ومن الاستعمالات التى لم ترد سوى مرة واحدة فى شعر صلاح عبد الصبور عدم تأنيث العدد للمعدود المذكر ، حيث يقول فى قصيدة «تكرارية» (الإبحار فى الذاكرة ص ٧٢) :

مدينة كهذه المدينة الغريبة

تكاثرت على مدى الزّمان ، كررت أيامَها

وخزَنَتْ فى لحمها وجلدها المكرَّرَيْن

تسع ملايينٍ من المكررِينْ .

ففى قوله «تسع ملايين» مخالفتان ، الأولى هى عدم تأنيث العدد للمعدود المذكر ، والأخرى هى تنوين كلمة «ملايين» وحقها منع التنوين لأنها ممنوعة من الصرف ، ومع أن الوزن يمكن أن يستقيم مع عدم تنوينها إلا أننا نلاحظ أنه قد حرص على وضع علامة التنوين فيها ضمن الكلمات المضبوطة فى القصيدة .

وهذه المخالفة المزدوجة تأتى فى سياق يفيد التكرار والرتابة والإحساس بذلك ، ولعلّ هذه المخالفة قصد بها كسر هذه الرِّتابة المملّة والخروج عليها ، ولذلك جاء بعدها مباشرة :

تتمرّد بعض المدن على التكرار .

فالتمرّد على النظام التركيبى هنا كان ممهدا للإشارة إلى تمرّد بعض هذه المدن التى تعيش سأماً يكرر نفسه :

حتّى سَأَمُ التكرار يكرّر نفسَه .

## معالجة نحوية دلالية

## للظواهر النحوية والصرفية المخالفة

سوف أتتبع الظواهر النحوية والصرفية « الانحرافية » فى شعر صلاح عبد الصبور ظاهرة بعد أخرى . ولا يعنى ترتيبها على النحو الذى وردت به شيئا إلا مجرد جمعها معًا . ويلاحظ أننى أطلقت عليها فى العنوان « ظواهر نحوية » مع أن فيها ظواهر صرفية، بل إن الظواهر الصرفية أكثر من الظواهر النحوية لظهور أثر البنية الصرفية فى وزن الشعر أكثر من البنية النحوية ، لأنى أتعامل هنا مع مصطلح « النحو » بمفهومه الواسع الذى يشمل « قواعد » اللغة ، سواء أكانت قواعد خاصة ببنية الكلمة معجميا أو صرفيا أم كانت قواعد خاصة ببنية الجملة من حيث التركيب وعلاقة الكلمات بعضها ببعض وتأثير بعضها فى الآخر .

ولم أفصِل الظواهر النحوية عن الظواهر الصرفية ، لأن المهمّ هنا هو معالجة كل ظاهرة على حدة سواءأكانت صرفية أم نحوية ، بل المهم هو علاج كل حالة فى سياقها، لأن الكلمة – كما يقول أَصْحابُ النظرية السياقية – لا معنى لها خارج سياقها الذى تظهر فيه ، وإنما يتحدد معناها بسياقها ، وتجدر الإشارة إلى أن عبد القاهر الجرجانى ألح على هذه الفكرة كثيرا فى كتابه (دلائل الإعجاز ) ، وحاول التدليل عليها بعرض أمثلة مختلفة ومناقشتها .

## الوقف على الاسم المنصوب المنون بالسكون

**الظاهرة الأولى** : هى الوقف على المنون المنصوب بالسكون وبدون قلب التنوين ألفا .

وهذه الظاهرة تكثر فى شعر صلاح عبد الصبور ، وقد وردت فى شعره أربعا وعشرين مرة [٥١] .

وحذف التنوين وإسكان الحرف الأخير من الاسم المنون المنصوب لهجة عربية قديمة تنسب إلى ربيعة [٥٢] ، فهى لم تكن من خصائص اللغة المشتركة ولم يستشهد لها النحويون إلا من الشعر ، ولذلك عدها بعضُ النحويين من ضرورة الشعر ، إذ لجوء الشاعر إلى ما ليس من لهجته أو لجوؤه إلى استعمال لغوى خاص يخالف العرف العام كان يعد من الضرورة عند القدماء ، وقد توسع فى هذا الاستعمال الشعراء المعاصرون .

والوقوف على المنون المنصوب بالسكون لا يكون إلا فى آخر البيت ، وآخر البيت هو محط القافية . وقد تحرر الشعر الحر من الالتزام بالقافية ، ومع ذلك نجد الوقوف على المنون المنصوب يخدم عدة أغراض تتعلق بالقافية ، يُلجأ إليه من أجل توافق القوافى ، كما يقول فى قصيدة «أحلام الفارس القديم» (ص ٢٤٦) :

قد كنتُ فيما فات من أيامْ

يا فتنتى محارباً صلباً وفارساً همامْ

من قبل أن تدوس فى فؤادى الأقدامْ

فآثر توحد القافية فسكن كلمة (همامْ) حتى تتوافق مع ما قبلها وما بعدها فتعطى إحساساً بالندب على الزمن الغابر الذى كان فيه فارساً هماما ومحاربا صلبا أما الآن فإنه لم يعد كما كان ، فاستسلم لوقع الأيام الرتيب الذى تمثله القافية التى يتلو بعضها بعضا فى رتابة ، وتشابهت أيامه كما تشابهت القوافى .

ويظهر الحرص على التقفية - مع قلتها - واضحا فى بعض المواضع إذ يستطيع الشاعر العدول عن الوقف بالسكون على المنون المنصوب ، ولكنه يعمد إليه رغبة فى توافق القوافى حيث يقول فى قصيدة «مذكرات الصوفى بشر الحافى» (ص ٢٦٥) :

ولأنك لا تدرى معنى الألفاظ فأنت تناجزنى بالألفاظ

اللفظ حجرْ

اللفظ منيَّةْ

فإذا ركَّبْتَ كلاماً فوق كلامْ

من بينهما استولدت كلامْ

لرأيت الدنيا مولوداً بشعا

وتمنيت الموتْ

أرجوك الصمتَ ، الصمتْ !

فليس فى هذه الأبيات قواف متوافقة سوى (فوق كلامْ) و (استولدت كلامْ) ، وهذه مَعِيبةٌ فى نظام الشعر القديم (إذ دخلها الإيطاء وهو تكرار الكلمة نفسها فى القافية قبل مرور خمسة أبيات) وكان بوسعه أن يكتبها على ما ينبغى لها «استولدت كلاما» ، ولم يكن الوزن ليختل لو فعل ، ولكن الشاعر آثر توافق القوافى مع هذه المخالفة ، ربما ليوحى بأن كل أنماط الكلام المركب والمستولد واحدة وهى كلها

تؤدى إلى غاية واحدة : الموت ؛ ولذلك يهتف فى نهاية هذا المقطع : «أرجوك .. الصمتَ .. الصمتْ !» لأن اللفظ منية .

وقد يستخدم الوقف على المنصوب المنون بالسكون حيث لا قافية تستدعيه مطلقا ، وحيث كان من الممكن له أن يتجاوزه إلى تركيب آخر لا يكون معه مرتكبا لهذه المخالفة اللغوية ، يقول فى قصيدة «سأقتلك» (ص ٩٥) :

الشمسُ فى بلادِ الشمس بهجةُ النظرْ

وفوقَ معطفِ السَّحاب يدرُجُ القمرْ

وتزدهى النجومُ كالزَّهَرْ

وفى بلادِ الشَّمْس تُورِقُ الحياهْ

سنابلاً ذَهَبْ

والشمس واللجين فى صبا الأصيل ينسِجانْ

مطارفاً ما حازها فى وَهْمِهِ فنّان .

فليس فى هذا المقطع قافية بائية تتوافق مع (سنابلاً ذَهَبْ) وكان بوسعه أن يقول (سنابل الذهبْ) وفى هذه الحالة كانت تتوافق من حيث الصيغة مع «النَّظر» و «القمر» و «الزَّهَرْ» وتعفيه كذلك من صرف الممنوع من الصرف (سنابلا) . ولكن التبعية بالطبع تختلف هنا دلاليا عن الإضافة ؛ لأن الإضافة تجعل الحديث منصبا على الذهب وتجعله سنابل . أما التبعية فإنها تجعل الحديث منصبا على السنابل وتلونها بلون الذهب فتتوافق مع بلاد الشمس وإيراق الحياة فى وقت واحد : (تورق الحياة + السنابل) ، (بلاد الشمس + ذهب) .

بل إننا نجد الشاعر يسبق بالوقوف على المنون المنصوب بالسكون ليبنى عليه ذلك قافية مماثلة ، وهذا يعد من «التوافق التقدّمى» بمعنى أن يُعِدَّ ما فيه مخالفة

أولا ، وكأنه أصل ، ليأتى بعد ذلك بما هو أصل . يقول فى قصيدة «كلمات لا تعرف السعادة» (ص ١١٧) :

لكننا حين ضحكنا أمس **مساءْ**

رنَّت فى ذيل الضحكاتْ

نبرات بكاءْ

واتكأت فى عينىَّ دُميعاتْ

أغْفَت زَمناً فى استِحيَاءْ .

فالملاحظ هنا [٥٣] أنه أعدّ أولاً (مساءْ) لتتوافق معها بعد ذلك (بكاءْ) و (استحياءْ) . وهذا يؤكد أن الشعر الحر برغم تحرره من الالتزام بالقافية يلجأ إلى بعض الانتهاكات اللغوية من أجل ما تبقى من قوافٍ قليلة فى القصيدة ، ويؤكد من جانب آخر أن هذه الظواهر أصبحت استخداما شعريًا مقبولاً فيه .

ولعلّ مما يؤكد أن هذه الاستخدامات من خصائص الشعر أيًّا ما كان وليست منكورة فيه أن هناك ظاهرة أخرى مضادَّة للوقوف على المنصوب المنون بالسكون ، وهي الوقوف على المنصوب المعرَّف بالأداة بإطلاق الحركة فيه - وهذا مما يخص الشعر - وقد يكون ذلك لتوافق قوافٍ أخرى ، أو لضبط الإيقاع الشعرى فحسب .

ومن الأول قول صلاح عبد الصبور فى قصيدة «استطراد أعتذر عنه » (ص ٢٧٩ ، ٢٨٠) :

وَصنْعَتى يا سادَتى مُغَنّى

مُعَانِقٌ قِيثَارتى

فُؤَادِىَ المطعونُ بالسِّهام الخَمْسَةِ

صندوقُ سِرّى ،

خَزْنَةُ المتاعِ ، رَوْضَتِى وَقَبْرى

أزرعُ فيها جُثَّتِى ، خلعْتُها فى زمنِى المفقودْ

أدفنُها فى صَدْرىَ المفؤُودْ

أُزورها فى خلوة الوجد إذا داهمنى المساءْ

بدون أنْ أُعِدّ لَهْ

زادًا من الحشيش والنساءْ

أكشف عنها الكفَنَا

أقيمها أنيمها ممدودَة أَطْرُدُ عنها الوسَنَا

أنظر فى عيونها الماسيَّة البكماءْ

ثم أولّىِ هاربًا للكأس والبكاءْ

والقصيدة كلها ليست فيها قافية النون المفتوحة المطلقة سوى[٥٤] (الكفنا – الوسنا) ، وهما تمثلان «ضربًا» مغايرا للأضرب المستعملة فى القصيدة كذلك . وهذا التفرد فى الاستعمال اللغوى وفى التشكيل الشعرى يلفت إليهما الانتباه ويجعلهما متميزتين بما يجعلهما من مراكز التأثير فى هذه القصيدة .

ومن النوع الثانى – وهو ما يأتى لضبط الوزن – قوله فى قصيدة «مذكرات رجل مجهول» ( ص ٢٩٩) :

يا هذا المفتون الداعى للبسماتْ

نَبّئْنى ماذَا أفعلْ

فأنا أتوسلُ بك

هل أغْمس عَيْنى فى قمر الليلْ

أم أقتاتُ الأعشاب المرة والورَقا

أم أفتح بابى للأشباحِ ،

وأدعوها ، وأطاعمها

وأقدمها للألواح الممدوة حول خوانى .

فكلمة (الورقا) لا تجاوبها قافية أخرى قافيَّة فى القصيدة[٥٥] ، وتقف وحدها بهذا التفرّد . ومن الملاحظ أن الوزن يقتضيها على هذا النحو الذى وردت به . وورودها على هذا النحو المتفرد يجعلها من الكلمات المفاتيح فى هذا المقطع ، فالرجل المجهول فى هذه القصيدة هو الشاعر ، وهو لا يملك سوى «الورق» الذى لا يستطيع أن يوفّر له الطعام .

## صرف الاسم الممنوع من الصرف

**الظاهرة الثانية** : صرف الممنوع من الصرف ، وقد شاعت هذه الظاهرة فى الشعر القديم ، وهى تشيع كذلك فى الشعر الحر ، وقد وردت فى شعر صلاح عبد الصبور إحدى وثلاثين مرة[٥٦] . ومما يلفت النظر أن أكثر ما شاع فيه صرف الممنوع من الصرف صيغة منتهى الجموع وبخاصّة وزن (مفَاعِل) فقد ورد مصروفاً إحدى عشرة مرة ، وأما وزن (مفاعيل) فقد ورد مصروفا مرتين .

ويلى صيغة منتهى الجموع الوصف الذى على وزن الفعل ، فقد ورد مصروفا ثمانى مرات ، ولم يخرج عن الألوان إلا كلمة (أشيب) ، وهى لها باللون علاقة ، وكلمة (أجرد) والصفات الباقية دارت حول ألوان الأبيض والأسود والأخضر ، ويلى ذلك كلمة (آخَر) حيث وردت مصروفة ثلاث مرات ، وكلمة (أشياء) حيث وردت مرتين ، وكلمة (أخر) مرة واحدة .

ويلاحظ أن كثيرا من الأسماء التى وردت مصروفة وكان حقها منع الصرف فى شعر صلاح عبد الصبور تكتسب تنكيراً من خلال تنوينها ، ويمكن القول بأنه تنكير سياقى ، فعندما يقول (ص ٨٤) :

وجرّ آخرٌ صليبه ووَجهُه يفور بالزبدْ

أو عندما يقول (مجلد ٣ ص ٤٥٠) :

سريت وحدى فى شوارعٍ لغاتها ، سِمَاتها عماءْ

أسمع أصداء خطاى ،

ترنّ فى النوافذ العمياءْ

أو عندما يقول (الإبحار فى الذاكرة ص ٢٢)

هل عدت خَبيئًا فى بسمة حسناءٍ من مانيلا

أوٍ عندما يقول (مجلد ٣ ص ٤٨٦) :

والأشياء الملساء مجردُ أشياءٍ ملساءْ

أو عندما يقول :

وهدأة الصمت البليد والنجوم ثابتاتْ

كأنها طحالبٌ ميتة ملقاه .

يحس القارئ أن تنكير كل كلمة من هذه الكلمات - برغم أنها نكرات أصلا - قد ازداد بسبب التنوين . والمبالغة فى تنكير هذه الكلمات فى سياقها يخدم الغرض الذى جاءت فيه هذه الكلمة أو تلك .

## منع الاسم المصروف من الصرف

**الظاهرة الثالثة** :هى منع الاسم المصروف من الصرف أو ترك صرف ما ينصرف .

وهذه الظاهرة معاكسة للظاهرة السابقة ، وهى ظاهرة قد حدثت فى الشعر القديم واختلف النحاة فيها ، فالبصريون لم يجيزوا ذلك فى الشعر ، ويتأولون الأبيات التى استدل بها الكوفيون على جوازه[٥٧] ؛ ولذلك نجد صدى هذه الظاهرة واهنا فى الشعر الحر إذ لم ترد سوى مرتين فقط فى شعر صلاح عبد الصبور ، مرة فى قوله (ص ١٤٢) :

**وأبو تمامَ** الجد حزينٌ لا يترنم

والأخرى فى قوله (ص ١٧٦) :

سنين **طوالَ** فى بطن اللجاج وظلمة المنطقْ

وإذا أمكن تفسير حذف التنوين فى البيت الأول (وأبو تمام الْجد...) بأنه قدْ سوّغه التقاء الساكنين ، ولذلك يقول بعض النحويين : «إن حذف التنوين لالتقاء الساكنين جائز فى الكلام وفى الشعر»[٥٨] ويرى لهذا أن حذف التنوين غير داخل فى ضرورة الشعر ؛ فإن البيت الثانى ليس لحذف التنوين فى كلمة (طوال) فيه مسوّغ إلا الوزن فليس لكلمة «طوال» ما للأعلام ، فالأعلام المصروفة قد تمنع من الصرف فى الشعر قديما وحديثا ، وقد يكون من أسباب ذلك الخلط بين الأعلام المصروفة والممنوعة من الصرف ، وقد يؤكد هذا ما يراه بعض المستشرقين من أن الأسماء المصروفة كانت فى مرحلة سابقة غير منونة والأسماء الممنوعة من الصرف كانت فى

مرحلة سابقة مسكنة الأواخر ، ثم حدث تطور بأن نونت الأسماء التى لم تكن منونة ، وحركت دون تنوين الأسماء التى كانت مسكنة ، وهو فرض لم تثبت صحته بعد ولكنه قابل للتحقق .

أما كلمة «طوال» فليست علماً ، ولكن الشاعر استعملها هكذا، ومع ذلك أرى أن يكون هناك تحرج عن وصف ما يأتى به الشاعر بالخطأ ، وخاصة إذا كان شاعراً متميزاً .

## تقدير الفتحة على المضارع الناقص

**الظاهرة الرابعة** : هى تقدير الفتحة على الفعل المضارع الناقص (الواوى واليائى) المنصوب . وقد استحسن بعض النحاة القدماء حذف الفتحة من الفعل الناقص ، ولم يستحسنوا ذلك فى الفعْل الصحيح الآخر . يقول ابن عصفور : وحذفها من آخر الفعل المعتل أحسن نحو قوله :

إذا شئت أن تَلْهُو ببعض حديثها ... رَفَعْن وأنزلن القطِين المولَّدا

وقول الآخر :

فما سوَّدَتْنى عامرٌ عن وراثةٍ ... أبَى الله أنْ أسْمُو بأمٌ ولاَ أبِ

وقول الآخر :

وَأنْ يَعْرَيْنَ إن كُسِيَ العوارِى ... فَتَنْبو العينُ عَنْ كرمٍ عِجافِ

ألا ترى أنه قد حذف الفتحة من آخر «تلهو» و «أسمو» و «تنبو» تخفيفا وإجراء للنصب مجرى الرفع»[٥٩] .

وقد ورد الفعل المضارع الناقص المنصوب الذى لم تظهر على آخره الفتحة فى شعر صلاح عبد الصبور سبع عشرة مرة[٦٠] ، وكل هذه الأفعال معتلّة الآخر ، بالواو (ثمانى مرات) وبالياء (تسع مرات) ولم يرد لديه الفعل المضارع الصحيح الآخر مسكنا وهو منصوب كما فى الشعر القديم .

ولعلّ حذف الفتحة من الفعل المضارع المعتل الآخر أحسن من حذفها من الفعل الصحيح الآخر ، لما يؤدى إليه الحذف من المعتل الآخر إلى إشباع حركة ما قبل حرف العلّة أى تتحول الواو والياء إلى حرف مدّ . ومدّ الصوت فى الشعر يعطى تركيزا للكلمة المشبعة ويلفت إليها الأسماع لمعنى فيها مراد (تلهو) (أسمو) ، وقد يفهم طول مدة اللهو ومدى الارتفاع من الحركة الطويلة فى الفعلين ، وهذا إذا كان ما بعد حرف المدّ حرفا متحركا ، أما إذا كان ساكنا فإن حرف المدّ سيحذف فى النطق مثل قوله :

فتنبو الْعين عن كرم عجافِ

ولعلّ حذف الواو من الفعل (فتنبو) بعد حذف الفتحة من آخره يناسب نبوّ العين عن هؤلاء البنيات اللاتى يخشى عريهنّ ، ويُوحى قصر الحركة هنا بقصر النظر إليهن نبوًّا واستهجانا .

وفى ضوء هذا قد يفسّر ذهاب الفتحة وبقاء الفعل مشبعا بحركة المدّ الطويلة فى قول صلاح عبد الصبور (ص ٨١، ٨٢) :

قد آن للغريب أن يؤوب

للمركب الجانح **أن يرسو** على شط قريب

للجدول النابض **أن يفضى** إلى نهر رحيب

ولعل مما يقرب الإحساس بهذا المعنى ما يفعله المتعب أحيانا عندما يتحدث عن الراحة التى يحلم بها فى نوم طويل فيقول : «الواحد عاوز ينام» ويشبع الصوت فى فتحة النون من الفعل (ينام) إيناسا بالحركة الطويلة وكأنها توحى بالاسترخاء وطول النوم المأمول .

وقد يمكن تفسير جميع الأفعال المضارعة التى كان حقها النصب فحذفت

منها الفتحة فى شعر صلاح عبد الصبور بما يدور حول التركيز الصوتى عليها بإشباع الحركة فيها ، وقد جاءت كل الأفعال من هذا النوع إلا فى موضعين جاء فيهما الفعل واحدًا وبعده حرف ساكن فاقتضى حذف حرف العلة ، وذلك فى قوله (الإبحار فى الذاكرة ص ٥٩) :

ماذا تبغينى يارَباَّه

هل تبغينى **أنْ أدعو** الشرِّ **بإسمه؟**

هل تبغينى **أن أدعو** القهر **بإسمه ؟**

إنّ التركيز هنا ليس على الفعل (أدعو) بقدر ما هو على كلمة (اسمه) ولذلك عندما خولف النظام بحذف الفتحة من الفعل (أدعو) حذفت معها الواو لملاقاة الشر والقهر دون تمهل ، وانصب التركيز على كلمة (اسمه) بقطع همزة الوصل فيها ، فبرزت فيها المخالفة ، ومرت الدعوة سريعا لتظهر كلمة (اسمه) وهى محط الإنكار ، فهنا إذن مخالفتان ، ولكنهما وظفتا توظيفا دلاليا يخدم الغرض من النص الشعرى فى سياقه .

## قصر الممدود

**الظاهرة الخامسة** :هى قَصْر الممدود . وقصر الممدود قد حدث فى الشعر القديم ، وقد اتفق البصريون والكوفيون على جوازه فى الشعر ، ولم يخالف فى ذلك أحد منهم إلا الكسائى الذى يجعل ذلك خاصا بحالة النصب فحسب ، والفراء الذى لا يجوّز أن يقصر من الممدود ما لا يجوز أن يجىء فى بابه مقصورا نحو حمراء وصفراء[٦١] ، ويقول ابن الأنبارى : إن ما ذهب إليه الفراء باطل .

والسبب الذى من أجله جوز النحاة القدماء قصر الممدود هو أن المقصور أصل والممدود فرع عليه ، فإذا قصر الشاعر الممدود فإنه بذلك يرده إلى أصله . ومن هنا نرى أنهم لم يحاولوا أن يفسروا قصر الممدود تفسيراً نصّيًّا أى مرتبطا بالنصّ ، ولكنه تفسير مقرون بالصنعة النحوية .

والشاعر الحديث عندما يقصر الاسم الممدود فى شعره إنما يجرى فى ذلك على السَّنن القديم ، ولكنه فى الوقت نفسه يكون ذا وظيفة نصية ، وعلينا أن نحاول تبينها .

وقد جاء الاسم الممدود مقصورا فى شعر صلاح عبد الصبور ثمانيا وعشرين مرة[٦٢] ، ودار هذا حول تسع كلمات هى بحسب تكرارها «اللقاء» (ثمانى مرات) و«السماء» (خمس مرات) و«الدماء» و «المساء» كل منهما (ثلاث مرات) و «البكاء» و «الهباء» (مرتين) وكل من «القضاء» و«ذماء» و «وراء» و«الظلماء» (مرة واحدة) .

وقد قام قصر الممدود فى شعر صلاح عبد الصبور بوظائف مختلفة ، كل منها تختلف عن الأخرى باختلاف القصيدة ، وإن كان فى جميع الحالات يساعد على ضبط الوزن وتصحيح القافية ، فقد يكون ذا وظيفة إيقاعية ، كما يظهر فى قصيدة «مذكرات الصوفى بشر الحافى» (ص ٢٦٣) إذ تبدأ بهذه الأبيات القصيدة :

حين فقدنا الرضا

بما يريد **القضا**

لم تنزل الأمطار

فقصر كلمة (القضاء) لتتوافق مع (الرضا) فى هذا الإيقاع المتلاحق لكى يصل بسرعة إلى النتيجة «لم تنزل الأمطار» مع أنه قدم الظرف (حين) وما أضيف إليه لأهمية فقد الرضا بما يريد القضاء ، ويصبح هذا الكلام المقفّى الموقع القصير أشبه بكلام الصوفية المركز المكثف .

وفى القصيدة نفسها يقول :

حين فقدنا الضحكا

تفجرت عيوننا .. **بكا**

فقصرت كلمة «بكاء» لتؤدّى الغرض نفسه من التقفية الموقعة المتلاحقة فى عبارة قصيرة مكثفة تتناسب مع توقيعات الصوفية .

وفى قصيدة «أقول لكم» يقول (ص ١٥٥)

قضى قضى

وعن ديارنا مضى

لو عاش كان سيدا

يحمى الحمى المسوّدا

لكنه انتفضا

ذات مساء مظلم وصعّدا

أنفاسه وقضقضا

وانشرحت قارورة طلّسمها ما رصدا

وعن سرير أمه وأخته صعدا

إلى **السما** ركضا

وأنت يا أمُّ تنوحين سُدَى

ونلاحظ فى هذا المقطع قصر الأبيات التى تتوافق مع قصر عمر هذا المرثى الذى قضى ومضى سريعاً ولو عاش لكان سيدا ولكنه رحل سريعا من قبل أن تكتمل دورة حياته المأمولة . وفى هذا السياق تأتى كلمة «السما» مقصورة :

وعن سرير أمه وأخته صعدا

إلى **السما** ركضا

فهذا الصعود السريع الراكض أوصله إلى السماء فى سرعة خاطفة ، ويصبح قصر كلمة «السماء» هنا موحيا بقربها ودنوها من مكان الصعود الذى كان ركضا .

وفى القصيدة نفسها ترد كلمة «هَبَا» مقصورة ، وفى سياق يوحى كذلك بسرعة الذهاب والمضىّ فيُوحى قَصْرها بالتلاؤم مع هذا الجو المتلاحق السريع ، يقول :

قضت قضت

وعن ديارنا مضتْ

من بعد ما تكور النهدُ

وبرعمت عليه وردة وسال شهْدُ

وازدحم الوفد من الخطاب والأحباب فى رحاب دارها

وحين طار نعيها استدارْ

خُطّابُها وأهلها إلى الجدارْ

لينجرُوا من الصخور مَرْكبَا

يمخُر بالوْردِ وبالشّهْدِ وبالصِّبا

من بعد أنْ صارَتْ هَبَا .

مربّعاتٍ مستطيلاتٍ مِنَ الْهَبا .

إنّ قصر كلمة «هبا» و «الهبا» هنا يُوحى بأن هذه المرثيّة قد قضت سريعا ومضت قبل أن تُحقق المأمول منها ، والبيت الذى جاءت فيه كلمة «هبا» وهو «من بعد أن صارت هبا» فيه سرعة خاطفة تتقابل مع البطء الذى أوحى به المدّ فى «استدارْ» و «الجدار» فى البيتين السابقين : «وحين طار نعيها استدارْ . خطابها وأهلها إلى الجدارْ . لينجروا من الصخور مركبا» وهذا البطء سببه الحزن الموجع الذى أحدثه الفقد الخاطف .

وفى قصيدة «أغنية للقاهرة» (ص ١٩٧) تبدأ بكلمة «لقاء» مقصورة مضافة إلى ضمير المخاطبة وهى مدينة القاهرة :

لقاك يا مدينتى حجّى ومبكايا

لقاك يا مدينتى أسايا

وقد تكررت كلمة «لقاك» فى هذه القصيدة ست مرات ، ولم تستخدم إلا بهذه الصيغة المقصورة المضافة إلى ضمير المخاطبة . وقد يوحى قصر كلمة «لقاء» هنا فى

هذا السياق باللهفة على هذا اللقاء مع المدينة المحببة ، ولعلَّ ما يؤكد ذلك مجيئها خمس مرات مشفوعة بالنداء «يا مدينتى» ولم تأت بدون هذا النداء إلا مرة واحدة فى قوله «لقاك كلما اغتربت عنك» ، فعندما وجد الاغتراب لم يوجد هذا النداء «يامدينتى» .

وفى قصيدة «نام فى سلام» (ص ٨٣) التى يرثى فيها أحد الشهداء يقول صلاح عبد الصبور :

وفى المدافن الّتى تنام فى الحقول ِغيّبوه

لم يبْقَ من هذا الوسيم غيرُ حَفْنَةِ تُراب

تُرابِ مصر

تعودُ كىْ تنامَ فى حِضْن الترابْ

ترابِ جَدّنا وأهلِنا تَنَامْ

تنامُ فى سلامْ

وكان فى وجه السما سحابةٌ من الشَّفقْ

حمراء مثل دم

فأتت كلمة «السماء» مقصورة فى هذا السياق ، فأوحت باقتراب وجه السماء الحزين من الأرض ، وكأنّ سحابة الشفق الحمراء مثل الدم دموعُ السماء الحزينة التى تُطْوى للشهيد حتى تقترب من الأرض التى يثوى فيها جسده الشريف .

## مدّ المقصور

**الظاهرة السادسة** : مدّ القصور . وقد اختلف النحويون القدماء فى هذه الظاهرة ؛ فعلى حين يجيزه الكوفيون فى الشعر يمنعه البصريون . وحجة البصريين قائمة على أصول الصنعة النحوية ؛ لأنهم يرون أن مدّ المقصور ليس يراد له إلى أصل ، فضلا عن أنه تثقيل ، وقالوا عن الشواهد التى اعتمد عليها الكوفيون فى إجازة مد المقصور فى الشعر إنها أبيات غير معروفة وغير معروف قائلها ، ولا يجوز الاحتجاج بمثلها . وإذا كانت صحيحة فإن لها وجها آخر تحمل عليه[٦٣] . وقد وصف ابن هشام مسلك البصريين هذا بأنه تعسّف . وقد ورد فى الشعر القديم مدّ المقصور ، وهناك شواهد تتداولها كتب الصرف والضرائر ، من ذلك ما «أنشده ابن الأعرابى :

يا حسنها فى **الرضاءِ** والغضب

فمدّ الرّضا وهو مقصور ، وليس بمصدر رَاضَى ، نحو رامِى رماء كما ذهب إليه بعضهم ، لأنه قرنه بالغضب فدلّ ذاك على أنه أراد الرضا الذى هو ضد الغضب ، ولو كان يمعنى المراضاة ، لقرن به ضده وهو المغاضبة .. وقول الآخر :

سيغنينى الذى أغناك عنى ... فلا فقر يدوم ولا غِناءُ

فمدّ الغنى ، والغنى ضد الفقر ، مقصور . وليس المراد به مصدر غانيته أى فاخرته بالغنى عنه ، لأنه قرنه بالفقر فدلّ ذلك على أنه يريد السعة فى المال لا المفاخرة بالغنى عنه»[٦٥] .

ولم يرد مدّ المقصور فى شعر صلاح عبد الصبور سوى مرتين ، إحداهما فى قصيدته «تأملات ليلية» (المجلد الثالث ص ٤٥٠) إذ يقول فى مقطعها الأول :

أبحرت وحدى فى عيون الناس والأفكار والمدنْ

وتهت وحدى فى صحارى الوجد والظنونْ

غفوت وحدى مُشْرَعَ القبضة مشدود البدنْ

على أرائك السعف

طارق نصف الليل فى فنادق المشردين

أو فى حوانيت الجنونْ

سريت وحدى فى شوارع لغاتها ، سماتها **عماءْ**

أسمع أصداء خطاى

ترن فى النوافذ العمياءْ[٦٦]

فقد مدّ كلمة (عمى) وجعلها (عماءْ) ولو أتى بها مقصورة على أصلها فقال :

سريت وحدى فى شوارع لغاتها سماتها **عمى**

لما انكسر الوزن ، وهذا ما يدفع إلى النظر إليها على أنها مقصودة بهذه الصيغة وأنها تخدم معنى تريده القصيدة فى سياقها المقصود ، فهذه «الوحدة» التى تؤكدها القصيدة «أبحرت وحدى – وتهت وحدى – غفوت وحدى – سريت وحدى» لا تجد هداية فى صحارى الوجد والظنون وحوانيت الجنون ، فهو لا يجد من يرشده ولا يسمع إلا أصداء خطاه التائهة ، والنوافذ كلها مغلقة عمياء ، أى أنه فى عمًى ممتد متصل ولذلك جاء مدّ كلمة (عمى) وتحولها إلى «عماء» متساوقاً مع هذه الضلالة الممتدة الكئيبة الموحشة .

والأخرى وردت فى قصيدة «الحزن» (ص ٣٦) يقول:

والحزن يولد فى المساء لأنه حزن ضريرْ

حزن طويل كالطريق من الجحيم إلى الجحيم

حزن صموت

والصمت لا يعنى **الرضاء** بأن أمنية تموتْ

وبأن أياما تفوتْ

وبأن مرفقنا وهَنْ

وبأن ريحا من عفنْ

مسّ الحياة فأصبحتْ وجميع ما فيها مقيتْ

ومدّ كلمة (الرضا) هنا وتحولها إلى (الرضاء) يعكس احتجاجا قويا على من يرى ذلك، فهو يركز عليها ليرفضها ويحمل الآخرين على رفضها، والسياق الذى وردت فيه يؤكد هذا ويومئ إليه.

## تخفيف المشدّد

**الظاهرة السابعة** : تخفيف المشدّد ، وقد يكون تخفيف المشدّد فى القوافى أو فى غير القوافى . وهذه الظاهرة بشقيها قد وردت فى الشعر القديم ، فمن تخفيف المشدّد فى القوافى «قول امرىء القيس :

لا وأبيك ابنةَ العامرىّ لا يدّعى القوم أنّى أفِرْ

وقوله فى هذه القصيدة :

إذا ركبوا الخيل واستلأموا ... تحرقت الأرض واليوم قرْ

يريد : أفرّ وقرّ . وهو كثير قد جاء فى عدة أبيات من هذه القصيدة . وإنما خففت ليستوى له بذلك الوزن وتطابقُ أبيات القصيدة . ألا ترى أنه لو شدّد «أفرّ» لكان آخر أجزائه على «فعولُ» من الضرب الثانى من المتقارب ، وهو يقول بعد هذا :

تميم بن مرّ وأشياعها ... وكندة حولى جميعا صُبُرْ

وآخر جزء من هذا البيت «فَعَلْ» وهو من الضرب الثالث من المتقارب وليس بالجائز له أن يأتى فى قصيدة واحدة بأبيات من ضربين ، فخفف لتكون الأبيات كلها من ضرب واحد»[٦٧] .

وقد جاء تخفيف المشدّد فى شعر صلاح عبد الصبور فى القافية ثلاث مرات ، أولاها فى قصيدة «أغنية من فينا» حيث يقول (ص ٢١٣):

النبض نبض وَثنِي

والروح روح صوفى سليب البدنِ

وواضح هنا أن تخفيف «وثنى» يخدم توافق القافية فى «البدنِ» مع أن البيت الثانى به خلل عروضى يستقيم بحذف كلمة (روح) الثانية . والثانية : فى قوله من قصيدة «زيارة الموتى» (ص ٣١٦) :

مرت أيامٌ موتانا مرت أعوامْ

ياشمس الحاضرة الجرداء الصلدهْ

ياقاسية القلب النارى

لم أنضجت الأيام ذوَائبنا بلهيبك

حتى صرنا أحطابا محترقات

وتخفيف الحرف المشدد فى «النارى» فى هذا البيت يخدم توافق قافية مرت من قبل فى قوله :

لكن لُقَمٌ من تذكارِ

حتى نلقاكم فى ليل آتْ

وقد كان التشديد أوفق لهذا السياق ، ولكن الكلمة ذات الحرف المشدّد قد خففت حيث كان من المتوقع التشديد المتوافق مع السياق والصحة اللغوية ، فأصبح هذا من إخلاف التوقع الذى قد يؤدى الغاية المقصودة أكثر من غيره لما فيه من لفت الانتباه إلى هذه المخالفة . ولكن المرة الثالثة أوحى فيها التخفيف بالسلاسة والنعومة وهو ما يناسب السياق ، فقصيدة «أغنية ولاء» تبدأ بقوله (ص ١٠١) :

صنعت لك

عرشا من الحرير مَخْمَلى

نجرته من صندلٍ

وقد آثر عدم نصب (مخملى) حرصا على التوافق مع (صندلٍ) .

وأما تخفيف المشدد فى غير القافية فقد ورد كذلك فى الشعر القديم ، يقول عنه ابن عصفور : «وقد يخففون المشدد فى غير القوافى إلاَّأن ذلك قليل ، ومنه قول ابن رواحة الأنصارى :

فسرنا إليهم كافةً فى رحالهم　　جميعا علينا البيضُ لا نتخشَعُ

يريد : كافّة . وقول الآخر :

جزى الله الدوابَ جزاء سوء　　وألبسهنّ من جرب قميصا

وقول الآخر ، أنشده القتبى :

فيا ليت اللحى كانت حشيشا　　فيعلفها دوابَ المسلمينا

يريد : دوابّ ، وقول ابن قيس الرقيات :

بَكّى بعينك واكف القطر　　ابن الحوارى العالىَ الذكر

يريد : ابن الحوارىّ[٦٨] .

وقد ورد فى شعر صلاح عبد الصبور أربع مرات[٦٩] ، الأولى فى قصيدة «مذكرات رجل مجهول» حيث يقول :

الأرض بغىّ طامث

دمها يجمد فى فخذيها السوداوين

لا يطهرها حملٌ أو غسل

مَنْ ضاجعها ملعون

الأبنية المرصوصة فى وجه المارين سجون

سجانوها الحيطان وقرب الإنسان من الإنسان

سجنا أبديا يا مسجون

ولست أدرى كيف كان ينطق الشاعر كلمة «المارين» . هل كان يخفف الراء فلا يشددها ، أو يشددها مع تقصير حركة الميم . وأيا ما كان الأمر فإن تخفيف المشدد فيها أو تقصير حركة الميم فيها يؤدى الغاية من إقامة الوزن ، إذ لا يستقيم الوزن إلا بإحدى هاتين الوسيلتين ، ومع ذلك يعطى تخفيف المشدد فى هذه الكلمة أو تقصير الحركة الطويلة فيها إيحاء بسرعة المرور أمام هذه الأبنية المرصوصة التى تنتصب سجونا ، وتقف الحوائط فيها سَجانين ، ويكون قرب الإنسان من أخيه الإنسان أيضا سجانا على سجن أبدى ، وكل هذا يستدعى الفرار وعدم التريث والأناة ، ولذلك يعبر الناطق بهذه الكلمة بسرعة ويدرك أنها لم تأخذ ما تستحقه من تمكين الصوت فيكون هذا موحيا بأن المارين لا يتوقفون خوفا مما تمثله هذه الأبنية المرصوصة .

تتكرر هذه الكلمة بصيغة المفرد فى قصيدة «رؤيا» (ص ٣٢٤) حيث يقول :

كلّ صبَاحٍ يفتح باب الكون الشرقىّ

وتخرج منه الشمس اللهبيّةْ

وتذوّب أعضائى ، ثم تجمدها

تلقى نوراً يكشف عريى

تتخلع عن عورتىَ النجْمات

أتجمع فأراً ، أهوِى من عليائى

يُلقى بى فى مخزن عاديات

كى أتأمل بعيون مرتبكهْ

مِن تحت الأرفف أقدام **المارة** فى الطرقات .

إن كلمة «المارة» هنا لابد أن تنطق بتخفيف التشديد فى الراء لأن تقصير الحركة الطويلة فى الميم سيؤدى إلى أن تلتبس بكلمة «المرَّة» ، ومن هنا كان تخفيف تشديد الراء هو السبيل الوحيد لضبط الوزن . والسياق الذى ترد فيه هذه الكلمة يكشف أن المتكلم يريد أن يملأ عينيه برؤية المارّة ولكن عينيه مرتبكتان ، والتأمل يحـتاج إلى أناة ورويّة ، ولا تساعده الأقدام العابرة ولا العيون المرتبكة على هذا التأمّل ، فكما أن العيون مرتبكة نجد أقدام المارّة تمر خطفا فى الطرقات وقد يوحى تخفيف المشدد فيها بشىء من هذا فى هذا السياق .

وفى قصيدة «الحلم والأغنية : مرثية لعبد الناصر» يقول صلاح عبد الصبور:

ونعيش فى أيامنا الملأى بصورتك التى عاشت على أهدابنا عشرين عاما

نلقاك **شابا** فى رداء الحرب تنفخ فى النفير

كى توقظ الأشلاء تجمع شمل مصر المسترقة

كانت على مجرى الزمان تمزقت قطعا ..

فطفت على مسار النيل تجمع مزقة فى إثر مزقه

حتى نهضت ، نهضتما ، ألقيتما التابوت فى لهب السعير

وعدتما فى خير رفقه

نلقاك كهلا أشيب الفودين فى عمر النبوه

تعلى مواثيق الأخوه .

فى هذا السياق الذي يشير إلى قصر حياة عبد الناصر الحافلة ، وعبوره من الشباب إلى الكهولة وشيب الفودين بسرعة تأتى كلمة «شابا» التى يستدعى الوزن ألا

تشدد فيها الباء حتى يستقيم ، وقد يوحى هذا بقصر فترة الشباب الذى امتلأ بالعمل والكفاح وجمع أشلاء مصر الممزقة مما يوحى بأسطورة إيزيس وأوزوريس حتى مضى هذا الشباب وصار كهلا أشيب الفودين ، ثم مضت حياته كلها عن دنيا الأحياء .

وقد جاءت كلمة «الضالّة» مخففة اللام - كما يقتضى الوزن - فى قصيدة «حوار» حيث يقول المتكلم جوابا عن سؤال : «أنت من سكان هذه المدينة» :

وصلتها فى وسط الصيف بيوتها التلال

موصدة لتتقى الأغراب والسخونه

وصوتها تحت سياط الشمس والرمال

يئنّ

يئن

يئن

تخطئه مسامع الأرصاد والرجال

تسمعه كلابها **الضالة** ، محتضروها

بعض المجانين بها

والشاعر الذى رمت به سفينة الحديد والصدأ

على تخوم رملها فى ساعة الزوالْ

فهذه المدينة التى ترفض الأغراب يئن صوتها تحت سياط الشمس فلا يسمع أنينها إلاّ أربع فئات : الكلاب الضالة ، والذين يحتضرون فيها ، وبعض المجانين ، والشاعر الذى رمت به سفينة الحديد والصدأ فى ساعة الزوال على تخوم رملها ، وهى كلها فئات منبوذة لا شأن لها فى نظر أهل هذه المدينة الغريبة ، وتأتى الكلاب الضالة أول هذه الفئات الأربع ، والكلاب معروفة بالوفاء ، وقد وصفت بأنها ضالة ، وهذا الوصف يكشف عن عدم الاهتمام بها برغم وفائها ، وتأتى كلمة «الضالة» مخففة اللام مخالفة لطريقة استعمالها الصحيحة لتكشف هوان شأنها فى نظر هذه المدينة الغريبة .

## تشديد غير المشدّد

**الظاهرة الثامنة** :هى تشديد ما ليس مشدّدا ، وهى ظاهرة معاكسة لتخفيف المشدد . ولم يردْ من هذه الظاهرة فى شعر صلاح عبد الصبور إلا تشديد ميم كلمة (دم) مرة واحدة وتشديد الخاء من كلمة (الدخان) أربع مرات[٧٠] .

أمّا كلمة «دم» فيبدو أن تشديد الميم منها لهجة قديمة مثل تشديد خاء أخ وباء أب «ذكر الأزهرى أن تشديد خاء أخ وباء أب لغة ، قال : وكذا تشديد نون هن ، قال سحيم:

ألا ليت شعرى هل أبيتن ليلة     وَهَنّىَ جاذٍ بين لهزمتى هِنْدِ

وتشديد ميم دم عوضا من لامه المحذوفة ، فإن أصله : دَمَىٌ ، قال :

والدمّ يجرى بينهم كالجدول

وقال

أهـــان **دمّـــك** فرغا بعد عزته     يا عمرو بغيك إصرارًا على الحسدِ

فقد شقيت شقاء لا انقضاء له     وسَعْدُ مُرْديك موفورٌ على الأبد[٧١]

يقول صلاح عبد الصبور فى قصيدة «يا نجمى .. يانجمى الأوحد» (ص ٣٣٢) :

يانجمى يانجمى الأوحد

ما يصنع قزمان التقيا فى ظل مساء

منهوكين

وعليلين

نظرا فى استحياء

عرفا الأيام الممروره

وأنين النفس المكسوره

وسعار **الدمّ** المذنب حين يحن إلى الدم».

والتشديد هنا فى كلمة (الدم) يعطيها تركيزا صوتيا أكثر، وكأن الشاعر يريد أن يلفت إليها الأسماع بهذه المخالفة الاستعمالية على مستوى الفصحى ذات الأصل القديم على ما رأينا، وفى الوقت نفسه لا يستقيم الوزن فى بيت صلاح عبد الصبور إلا بتشديد الميم فى كلمة الدم كما فى قول القائل «أهان دمّك فرغا...» على عكس ما فى قول الآخر:

والدّمّ يجرى بينهم كالجدول

فإنه يمكن أن تكون الميم غير مشددة ويستقيم الوزن، وهذا الأخير يؤكد أنه لهجة وليس مضطرا.

وأما كلمة «الدخّان» فإن صلاح عبد الصبور يستخدمها أحيانا بتشديد الخاء، وأحيانا يستخدمها دون أن يشدد الخاء، وقد استخدمها مشددة الخاء فى أربعة مواضع، الموضع الأول فى قصيدة «السلام» يقول:

كنا على ظهر الطريق عصابة من أشقياء

متعذبين كآلهه

بالكُتْب والأفكار **والدخّان** والزمن المقيت

طال الكلام مضى المساء لجاجة طال الكلام

وابتل وجه الليل بالأنداءْ

وقد لاحظ القدماء أن التشديد يقتضى التكثير والمبالغة وإن كان ذلك الذى لاحظوه خاصا بعين الفعل ، ونحن نلاحظ أن التشديد هنا يفيد المبالغة والتكثير أيضا ، إذ إن القارئ لهذه القصيدة يستشعر أن الكتب والأفكار مختلطة متداخلة كما يتداخل الدخان الكثيف ويختلط بعضه ببعض ، ولعلَّ كثافة الدخان قد تفهم من تشديد الخاء فى هذا السياق .

وإذا أوحى تشديد الخاء فى لفظ الدخان هنا بالكثافة والاختلاط والتداخل فإنه فى سياق آخر قد يوحى بالطول والامتداد ، وذلك حيث يقول فى قصيدة «تأملات ليلية» :

يا أسفى

هربت مقتنياتى كالطير الهيمانْ

تذكاراتى ارتفعت نحو الآفاق الغيميةْ

حبلاً من **دخّان** .

فالطير الهيمان ، والارتفاع نحو الآفاق الغيمية ، والحبل الدخانى هنا ، تساعد على صبغ الكلمة بصبغة دلالية مغايرة برغم اتفاق الظاهرة ، وفى السياق الأخير نفسه تأتى المرة الثالثة لاستخدام هذه الكلمة مشددة الخاء ولكنها تكتسب دلالة مختلفة قد توحى بالتأكيد على الاستطالة والامتداد .

وفى القصيدة نفسها يقول فى المقطع الرابع منها :

الظلمة تهوى نحو الشرفة

فى عربتها السوداء

صلصلة العجلات الوهمية

تتردد فى الأنحاء

خدم الظلمة والأجراء

طافوا من حول المركبة **الدخّانية**

يلقون بذور الوجد الخضراء

فنجد أن «المركبة الدخانية» ترتبط بما سبقها فى المقطع الثالث فى «حبلا من دخان» فتؤكد هذا الوهم المتصل الممتد الذى يجعل الظلمة تسقط فى الشرفة وهى فى عربتها السوداء ذات العجلات الوهمية التى تصلصل صلصلة يُسمع صداها فى كل ناحية ومن حولها الخدم والأجراء يطوفون فى حالة وجد . وندرك أن وصف المركبة بـ «الدخانية» يساعد على تأكيد أن هؤلاء الخدم والأجراء إنما يخدمون وهماً سوف ينقشع طال به المقام أو قصر .

يستخدم صلاح عبد الصبور كلمة «دخان» مشددة الخاء مرة أخرى فى قصيدة «رؤيا» (ص ٣٢٤) ، وسياق هذه القصيدة يوحى بالتفرد والوحشة والاغتراب والمعاناة الخاصة ، وفى المقطع الثانى منها يقول :

حين تدق الساعة دقتها الأولى

تبدأ رحلتى الليليه

أتخير ركنا من أركان الأرض السته

كى أنفذ منه غريبا مجهولاً

يتكشف وجهى ، وتسيل غضون جبينى

تتماوج فيه عينان معذَّبتان مسامِحتان

يتحول جسمى **دخّانا** ونداوه

ترقد أعضائى فى ظل نجوم الليل الوهاجة والمنطفئة
تتآكلها الظلمة والأنداء لتنحل صفاءً وهيولى .

واختيار ركن من أركان الأرض الستة للنفاذ منه حيث ظل نجوم الليل الوهاجة والمنطفئة يحتاج من الجسم الإنسانى الثقيل أن يتحول إلى دخان ونداوة حتى يستطيع النفاذ إلى نجوم الليل ، والجسم الإنسانى مشدود إلى الأرض ، ولكى يرقى إلى السماوات لابد أن يصير مادة مشابهة لها ، وقد كانت السماء من قبل دخانا كما يشير القرآن الكريم ، ولذلك يتحول الجسم إلى «دخان» ، ولأنه لم يستطع التخلص تماما من ماديته الثقيلة فإن تشديد الخاء فى كلمة دخان يوحى بالثقل لأن التشديد تثقيل ، فهو دخان ولكنه ثقيل فيه شىء من كثافة المادة التى تحول دون الشفافية المطلقة ، ولذلك عطفت كلمة «ونداوة» على كلمة «دخان» لتوحى بشىء من هذه الكثافة ؛ فالدخان المندّى مرحلة سابقة على مرحلة الصفاء والهيولى ، ولابد أن تنصهر الأعضاء فى ظل النجوم الوهاجة والمنطفئة وتتآكلها الظلمة والأنداء ، وهما عنصرا الكثافة فى الدخان المندّى ، فالظلمة تأكل الدخان ، والأنداء تأكل النداوة حتى يصير صفاءً خالصا وهيولى لا يمكن رؤيتها .

فى هذا السياق تأتى كلمة «دخّان» مشدّدة الخاء لتوحى بثقل التشديد إلى شىء من ثقل المادة التى يراد تحويلها إلى صفاء مطلق فتعبر عن مرحلة من مراحل التحوّل بين المادة الخالصة ، والهيولى وهى المادة التى ليس لها شكل ولا صورة معينة قابلة للتشكيل والتصوير فى شتى الصور ، حسب القدماء .

إنّ الشاعر يستخدم الكلمات عن قصد ، وليس استخدامه لها عشوائيا ، وقد يكون هذا القصد غير واعٍ ، ولكن الرؤية الفنية لديه توجه استعماله للغة سواء من حيث المفردات أو من حيث التراكيب ، ولذلك عندما «ينحرف» بها عن استعمالها المألوف لابد أن نحمل ذلك على محمل الجد ونحاول تفسيرها التفسير الذى يتلاءم

وسياق النص . وبطبيعة الحال لابد أن يكون هذا الاستخدام الانحرافى متوافقا مع الوزن ، وهذا التوافق الوزنى لا يصح أن يكون مدعاة للقول بأنه اضطر إلى ذلك وكفى .

وقد تكون هذه الدلالة المتولدة عن الانحراف بالصيغة عن مألوف استعمالها غير مقصودة إذا تأكد لدينا أن الشاعر يستخدم هذه الكلمة بهذه الصيغة الانحرافية فى كل مرة ترد فيها ، أما إذا كان يستخدمها أحيانا بصيغتها الأصلية وأخرى بصيغتها الانحرافية فإن هذا يدعو إلى محاولة تفسير ذلك . وفى شعر صلاح عبد الصبور استخدام لكلمة «الدخان» بدون أن تكون مشددة الخاء ، ومن ذلك مثلا قوله فى قصيدة «رحلة الليل» (ص ١٠) :

فى آخر المساء يمتلى الوساد بالورق

كوجه فأر ميت طلاسم الخطوط

وينضح الجبين بالعرقْ

ويلتوى الدخان أخطبوطْ .

وقوله فى قصيدة «لوركا» (ص ٢٢٩) :

لوركا صدرٌ عريانٌ من زَبَدٍ ودخانْ .

علم للشجعانْ

حيث لا يمكن تشديد الخاء فى كلمة «دخان» فى قصيدة «لوركا» . بل إن الانحراف بصيغة الكلمة يؤدّى إلى جعل الصيغة الأصلية ذات دلالة خاصة عندما يستخدمها الشاعر فى مقابل الصيغة الانحرافية . وهذا يقتضى دراسة مفردات الشاعر فى ضوء استعمالها ، وفى ضوء سياقها فى نصوصها .

## إبدال الهمزة حَرف مّد

## فى غير مواضع إبدالها

**الظاهرة التاسعة** : هى إبدال الهمزة حرف مد من جنس حركة ما قبلها فى غير مواضع إبدالها .

وهذه الظاهرة شائعة فى الشعر القديم ، ولعلها ترجع إلى اختلاف اللهجات العربية القديمة إذ كان الحجازيون يميلون إلى تخفيف الهمز ، وكان التميميون يحققون ، ولعلّ ما فى اللهجات العامية المعاصرة ما يعد استمرارا لذلك الاختلاف اللهجى القديم .

والذى يهمنى هنا هو أن ظاهرة التخفف من الهمزة قد وردت فى شعر صلاح عبد الصبور إحدى عشرة مرة ، وقد اتفق أن كل المواضع التى ورد فيها كانت الهمزة فى آخر الكلمة سواء أكان ذلك فى الفعل أم فى الاسم ، وقد حظى الفعل «واتكأ» بأربع مرات ، منها مرتان بصيغة المضارع ، ومرة واحدة بصيغة الماضى ومرة واحدة فى اسم المكان (متكأ) من هذا الفعل . وحظيت مادة الظمأ بثلاث مرات ، منها مرتان بصيغة المصدر (ظمأ - الظمأ) ومرة بصيغة اسم الفاعل (الظامئ) . وجاء التخفيف فى مادة (الدفء) مرتين وكلتاهما بصيغة المضارع «تدفئنى» و «تتدفأ» . وهناك فعلان آخران كل منهما ورد بتخفيف الهمزة فيه مرة واحدة ، أولهما الفعل «ينطفئ» والآخر الفعل «يمتلئ» [٧٢] .

وقد قام تطلب جرس القافية بدور كبير فى إحداث ظاهرة تخفيف الهمزة فى شعر صلاح عبد الصبور ، ففى قصيدة «أغنية خضراء» يقول (ص ١٢٤)

كم من شفة حمراء الظلّ

سوداء القلب على غلّ

أو عين تبحث فى روحى عن سرّى

عن كنز غاف فى صدرى

لتبعثره أخبارا

أو تحرقه نارا **تتدفّا**

فى شعلتها أيام باردة جوفا .

ولعلنا نلاحظ ثنائيات القافية فى هذا المقطع «الظل – غل» و «سرى – صدرى» و «تتدفا – جوفا» ولم يقطع تتابع هذه الثنائيات إلا كلمة «أخبارا» إذ جاءت وسط هذه الثنائيات لتتجاوب مع قواف مماثلة قبلها . فى هذا السياق النغمى الذى يحمل عنوان «أغنية خضراء» جاءت كلمة «تتدفا» مخففة الهمزة التى أبدلت ألفا لتصبح الفاء ممدودة فتكون مع «جوفا» ثنائية نغمية مع الثنائيات الأخرى فيناسب ذلك الجو الذى صنعته القصيدة ولا سيما إذا كانت القصيدة كلها عن مناجاة الشعر .

وفى قصيدة «أبو تمام» (ص ١٤٣) يقول مخاطبا أبا تمام :

يومك لا يسقينا فرحا

أو يسقيك رضا

التذكار ثقيل حين حملناه

ندما

والحسرة فى وجهك بعد الأعوامِ .. الأعوامْ

صارت ألما

ولقاء الجدّ أبى تمامْ

عيد للأحزان المورقة الأكمامْ

عيد تعلات وكلامْ

عيد **دِمَا**

تطلب سقياها فتجاب **ظما** .

وهذا المقطع نهاية القصيدة ، والبيتان الأخيران جاءت قافية كل منهما «دما – ظما» مخالفة للاستعمال المألوف ، ففضلاً عن تجاوبهما مع «ندما وألما» يحملان شحنة أخرى من الدلالة الإضافية المكتسبة من مخالفة الاستعمال ، فكأنه يقول للجدّ أبى تمام إن أيامنا اختلفت ، وإن أنفاسنا قصرت عن ملاحقة أيامكم المجيدة فقد تحول المدّ إلى جزر وانحسار فهو إذن تجاوب بالصوت مع المعنى . وسياق القصيدة كله يؤكد هذا المعنى الختامى الحزين ، وفى هاتين الكلمتين الختاميتين «دما – ظما» تبادل دالّ ، فقد قصرت كلمة «دماء» الممدودة وتحولت الهمزة فى «ظمأ» إلى ألف فطالت حركة الميم فيها ، ولعل طول الحركة الناتج عن إبدال الهمزة يوحى بطول أمد الظمأ الذى تجابُ به الدماء العربية الصارخة التى تطلب السقيا فلا يردّ عليها إلا بظمأ آخر .

وعندما تحولت الهمزة إلى فتحة طويلة فى كلمة «متكاها» فى قصيدة «الحب» قامت بوظيفة مزدوجة كذلك إذْ صنعت قافية تجاوبت مع نظيرة لها وأوحت بدلالة إضـافية فى الوقت نفسـه ساعد عليها جو القصيدة كله ، فى هذا القصيدة يقول صلاح عبد الصبور :

**وضعت العود ثم صنعت بالكلمات ألحانا**

**بريئات كما فى القلب**

وقلت لها بأن الحبّ ما يصنع بالإنسان إنسانا

وأن الحبّ ....

وهنا يغير إيقاع القصيدة فينتقل من تفعيلة الهزج (مفاعيلن) إلى تفعيلة الرمل «فاعلاتن» مع أ ن الجملة النحوية واحدة ليلفت الاهتمام إلى ما يقوله فى هذا المقطع ، ويأتى خبر «أنّ» فى قوله :

عندما يصبح إنسانٌ حقيقه

عندما يبحث فى ظل العيون السود عن عين صديقهْ

ويراها

عندما يحلم بالبيت ، وبالدفء على مخدع نظره

ويوارى خوفه فى **متكاها** .

وتستمر الجمل الشعرية بادئة بـ (عندما ...) خمس مرات أخرى بعد المرات الثلاث السابقة ، وبدون أدوات عطف ، فكأن كلا منها تعدل الأخرى وتوازيها وتتداخل معها ، ويُشعر هذا الصنيع بالتدفق والاستغراق فى توضيح معنى الحب كما يريده سياق القصيدة . ولو عدنا لكلمة «متكاها» فى هذا السياق لوجدنا أن «متكا» أضيفت إلى الضمير «ها» الذى يعود على «نظرة» وتخفيف الهمزة ومد الحركة هنا يوحى بالعمق والغوص الآمن فى مخدع هذه النظرة الحانية التى تؤمنه من خوف .

وتخفيف الهمزة من كلمة «الظامئ» فى قصيدة «أغنية للقاهرة» يقول صلاح عبد الصبور (١٩٨) :

حين رأيت من خلال ظلمة المطار

نورك يا مدينتى عرفت أننى غللت

إلى الشوارع المسفلته

إلى الميادين التى تموت فى وقدتها

خضرة أيامى

وأنّ ما قدر لى يا جرحى النامى

لقاك كلما اغتربت عنك

بروحى **الظامى**

فنجد أن (الظامى) صنعت مع «أيامى» و «النامى» قافية موحدة وقد توحى الكسرة الطويلة فى الميم الناتجة عن تحويل الهمزة إلى حرف مد من جنس حركة ما قبلها بطول ظمأ الروح وامتداده كذلك، فبعد هذا البيت يقول:

وأن يكون ما وهبتِ أو قدّرتِ للفؤاد من عذابْ

ينبوعَ إلهامى.

وأما الكلمات الأخرى التى خففت فيها الهمزة بإبدالها حرف مد من جنس حركة ما قبلها فلم تأت فى القافية، ولكن جاءت فى حشو البيت، وهى مقصودة على الهيئة التى وردت بها، ففى قول صلاح عبد الصبور (ص ١٠):

فى آخر المساء **يمتلى** الوساد بالورقْ

كان يمكن أن يكون بيتين على هذا النحو:

فى آخر المساء

يمتلئ الوساد بالورقْ

وبذلك يتخلص – لو أراد – من تخفيف الهمزة فى الفعل (يمتلئ).

ولكن هذا الصنيع يؤدى إلى جعل كلمة «المساء» فى القافية، وهو لا يريدها

كذلك؛ لأن الكلمة فى القافية موقوف عليها فتكتسب بذلك تركيزا صوتيا بالوقف عليها، وهو لا يريد لها كل هذا التركيز الإضافى، ولذلك جعل الجملة كلها بيتا واحدًا، وأبدل الهمزة حرف مدّ فطالت حركة الميم، ولكن هذه الحركة حذفت لالتقاء الساكنين، فصار الفعل «يَمْتَلِ الْـ» فكأنه أبدل الهمزة من أجل تقصير النطق بالفعل «يمتلئ» فاكتسب بذلك ظلالا من الاستعمال العامىّ بدلالته الخاصة.

وإذا كان إبدال الهمزة حرف مدّ يؤدّى إلى تقصير مدّة النطق بالفعل لدلالة خاصة فى البيت السابق فإن هناك كلمات أخرى يؤدى إبدال الهمزة حرف مدّ فيها إلى الإشباع فتكتسب بإشباع الصوت واستطالته معنى إضافيا، لأن الأصوات – كما يقول ابن جنى – : «تابعة للمعانى فمتى قويت، قويت. ومتى ضعفت؛ضعفت»[٧٣] وهذا المبدأ العام مع صدقه وصحته يتحقق بصورة مختلفة فى كل سياق عن الآخر، فحين يقول صلاح عبد الصبور من قصيدة «الألفاظ» (ص ١٢٠):

لكنْ هذى الألفاظ تهب هبوب الريح على وجهى

أنا **تدفينى** الألفاظ الحرّى

وتُقَفْقِفُنى الألفاظ الباردة الرعناءْ

نجد أن اللفظ «تدفينى» – وقد أبدلت فيه الهمزة ياء ممدودة – يوحى بالتلذذ بدفء الألفاظ الحرّى والاستمتاع به، وكذلك عندما يقول فى قصيدة «أحلام الفارس القديم» (ص ٢٤٤):

وحين يأفل الزمان يا حبيبتى

يدركنا الأفول

**وينطفى** غرامنا الطويل بانطفائنا

قد يوحى إبدال الهمزة ياء ممدودة فى الفعل «ينطفى» بطول أمد هذا الانطفاء

الذى يأتى مع أفول الزمان، ويتكافأ هذا الانطفاء الطويل مع «غرامنا الطويل» فيتوازى الطول فى أمد الغرام مع طول أمد الانطفاء.

وهكذا يمكن تفسير كل حالة بما يتناسب مع سياقها، ومن هنا يصبح هذا الاستعمال مستجيبًا مع السياق اللغوى فى حركة فاعلة ومفعولة، مؤثرة ومتأثرة، فى أخذ وعطاء متبادلين، بحيث إذا انطلق التفسير من السياق الكلى؛ أدّى إلى هذا الاستعمال المخصوص، وإذا انطلق من الاستعمال المخصوص، أسهم فى صنع هذا السياق الكلّى. فبين السياق والاستعمال - إذن - جدل حىّ فعّال لا يمكن إهماله.

## قطع همزة الوصل

**الظاهرة العاشرة**: هى قطع همزة الوصل فى الدرج. وهذه الظاهرة قديمة فى الشعر، «وأكثر ما يكون أول النصف الثانى من البيت، قال حسان:

لتسمعنَّ وشيكًا فى دياركمُ    ألله أكبرُ يا ثاراتِ عُثْمَانا

فقطع الألف (بعض القدماء يسمى الهمزة ألفا) فى قوله أللهّ. وقال آخر:

ولا يبادِرُ فى الشتاء وليدنا    ألقدر ننزلها بغير جعالِ»[٧٤]

ومن ذلك قول الآخر:

لا نسب اليومَ ولا خلة    إتسع الخرق على الراقع

يقول السيرافى: «وإنما يكثر هذا فى النصف الأخير؛ لأنهم كثيرا يسكتون على النصف الأول فيصير كأنه مبتدأ»[٧٥]. ويقول ابن عصفور: «وأكثر ما يكون ذلك فى أول النصف الثانى من البيت لتقدير الوقف على الأنصاف التى هى الصدور»[٧٦] على أن ذلك قد وقع فى الحشو أيضا، ومن ذلك قول قيس ابن الخطيم:

إذا جاوزَ الإثنين سرٌّ فإنّهُ    ينَشْرٍ وإفْشاءِ الحديثِ قمينُ

وقول جميل:

ألا لا أرى إثنين أحسنَ شيمةً    على حَدثَانِ الدَّهْرِ مِنّى ومِنْ جُمل

ولما كان البيت فى الشعر الحرّ ليس له شطران، على خلاف الشعر القديم[٧٧] فإنّ قطع همزة الوصل فيه لا يتحقق إلاّ فى الحشو. وقد ورد قطع همزة الوصل فى شعر صلاح عبد الصبور تسع عشرة مرة[٧٨] منها سبْع مرات تتعلق بكلمة (اسم) منكَّرة

مرتين، ومضافة إلى ضمير المفرد الغائب مرتين، وإلى «النبى» مرتين، وإلى ضمير المتكلمين مرة. ومنها ثمانى مرات تتعلق بهمزة أداة التعريف. ومنها مرة تتعلق بكلمة «امرأة» ومرتان بفعل أمر أولهما «اصمت» والآخر «اركب». ومرة واحدة فى مصدرٍ من الخماسى.

وقد حاول بعض النحاة القدماء أن يفسر قطع الهمزة فى أداة التعريف، ولكنه ليس تفسيرًا يتعلق بورود الظاهرة فى النص بطبيعة الحال، بل هو تفسير يتعلق بتفسير أكبر لظاهرة الضرورة، من وجهة نظرهم إلى الأصول التى يراجعها الشعراء، يقول السيرافى:

«وكان بعض النحويين يزعم أن الألف واللام للتعريف هما جميعا بمنزلة قدْ ، وأن الألف قد كان حكمها ألاّ تحذف فى الكلام غير أنهم حذفوها لما كثرت استخفافا لا على أنها ألف وصل، وقائل هذا ابن كيسان. واحتج بقطعهم إياها فى أوائل الأنصاف الأخيرة من الأبيات. ولا حجة له فى هذا عندى، لأنهم قد يقطعون غير هذه الألف»[٧٩] ومهما يكن من أمر تفسير ابن كيسان الذى ضعفه السيرافى فإن استعمال الشاعر لما يراه النحويون أصلاً يحتاج نفسه إلى تفسير، إذ ما الذى يؤدى إلى ذلك فى النص المعين؟

إن التفسير الأعم لقطع همزة الوصل أنها تحتاج إلى وقفة قبلها فى النطق حتى يمكن نطقها، وإذا كانت هذه الوقفة فى الشعر القديم ممكنة على آخر الشطر الأول من البيت مما يمهد لقطع الهمزة فى أول النصف الثانى، فإن الشعر الحر – كما سلفت الإشارة – ليس فى بيته شطران. ومع ذلك نجد أن قطع همزة الوصل فيه يحتاج إلى وقفة قبلها. وهذه الوقفة تعد «سكتة مسموعة»، فعلى حين يكون الكلام متصلا يأتى قطع الهمزة فى صدرها إشارة صوتية إلى هذا، كما فى قول صلاح عبد الصبور فى قصيدة «الملك لك» (ص ٦٢):

وقالت لى الأرض «**ألملكْ لكْ**».

فهذه الجملة تعد من مفاتيح القصيدة، وقد اتخذتها القصيدة عنوانا لها، وتكررت فى القصيدة ست مرات، ويرشح قطع همزة الوصل فى كلمة «الملك» أن هذه الجملة مقول القول فى «وقالت لى الأرض» فهى محكية بالقول، فحكيت كما قيلت، ولذلك وضعت بين علامتى تنصيص ، ووردت هذه الجملة نفسها ختاما للقصيدة مقطوعة الهمزة فى كلمة «الملك»:

وأفرح يا فتنتى بالحياة، وبالأرض، بالملك «**ألملك لك**».

وقد قطعت همزة الوصل فى هذه القصيدة نفسها خمس مرات من مجموع تسع عشرة مرة فى الديوان كله ، وجاء قطع همزة الوصل فى كل مرة متوافقا مع السياق الذي يغلف جوّ القصيدة ؛ ففى المقاطع التى أثارت جوّ الذكريات القديمة فى الغربة وما تحمله لهجتها العامية من دلالات ، وثقافتها من أساطير ، جاء قطع همزة الوصل فى كلمة «اسم النبى» مرتين لتكشف عن الحنين الغريب إلى الصحبة والإخوة والأشقياء الذين ينامون ظهرا على «المصطبة» ويحلمون بالقصر المشيد ذى الباب الحديدى والمائدة التى فوقها ألف صحن من دجاج وبط وخبز كثير:

إلى أمّيَ البرة الطاهره

تخوفنى نقمة الآخره

ونار العذاب

وما قد أعدوه للكافرين

وللسّارقين وللّاعبين

وتهتفُ إن عثَرت رجليَه

وإنْ أرْمَدَ الصيفُ أجْفانِيَهْ

وإنْ طنَّنَتْ نحلةٌ حَوْليهْ

بإسم النبى

إنّ قطع همزة الوصل فى «اسم النبى» تجعل هذا المركب الإضافى محتفظا بخصوصيته ، ولا تجعله مندمجًا مع ما قبله ؛ لأنه عندما تنطق الكلمة دون قطع الهمزة ستدخل سين كلمة «اسم» فى مقطع واحد مع الباء الجارة ، ولكن قطع الهمزة فيها يجعلها واضحة التفرد مكتملة النطق دون أن ينقص منها شيء فتكون بذلك أدَلَّ على الإشارة إلى حالتها التى أخذت منها حيث تهتف السيدات فى الريف المصرى عادة عندما تعثر رجل الطفل الصغير «إسم النبي حارسك» . وكذلك عندما تريد الأم أنْ تحصّن طفلها من الخوف أو من الحسد تهتف بهذه العبارة ذات الدلالة الدينية المحببة . ولعل الشاعر أراد أن يثير الأذهان إلى تذكر هذا الجوّ المفتقد ، وكما كانت المرة الأولى مذكرة بأحد المواقف التى تستدعى هذا الهتاف المحصِّن ، كانت المرة الثانية كذلك مشيرة إلى سياق آخر :

وفى الليل كنت أنام على حجر أمى

وأحلم فى غفوتى بالبشر

وعسف القدرْ

وبالموت حين يدك الحياه

وبالسندباد وبالعاصفه

وبالغول فى قصره المارد

فأصرخ رعبًا

وتهتف أمى

بإسم النبىّ .

إنّ قطع كل همزة وصل فى الشعر يقتضى سكتة خفيفة قبل نطق همزة الوصل مقطوعة حتي يمكن نطقها ، يقول سيبويه : «واعلم أن هذه الألفات ألفات الوصل تحذف جميعا إذا كان قبلها كلام .... إلا أن تقطع كلامك وتستأنف ، كما قالت الشعراء فى الأنصاف ، لأنها مواضع فصول فإنما ابتدأوا بعد قطع»[٨٠] وعبارة سيبويه: «إلا أن تقطع كلامك وتستأنف» دالّة على أنه لا يمكن نطق همزة الوصل مقطوعة إلا إذا كانت أوّل كلام . ومن الواضح أن الشعراء فى الإنشاد قد يقطعون ويستأنفون ، ولكن بنية الجملة فى الشعر مشيرة إلى أن موضع همزة الوصل ليس أول كلام ، ولكن الشاعر يريد أن يخص ما فيه همزة الوصل بمزيد عناية فيقطع الهمزة فيؤدى إلى صحة الوزن من جانب ويشير إلى موضع الاهتمام من جانب آخر ، فكأنه قد قطع ووصل فى وقت واحد ويصبح قطع همزة الوصل إشارة صوتية دالّة ، تقوم مقام السكوت قبلها والابتداء بها . ويبقى بعد ذلك تفسير قطع همزة الوصل فى هذا الموضع المعين من القصيدة دون غيره .

إن قطع همزة الوصل فى أول الجملة المحكية بالقول أو ما يشبهه فى الشعر الحر يكون له ما يسوغه من حكاية هذه الجملة مثل :

- وقالت لى الأرض : **أَلملكُ لك** (ص ٦٢)

- يقول لمنْ أحثّ الخطو فى دهليزها : **إركب** . (ص ١٦٨) .

- وأكاد أصيح بقائله : **أصمتْ** ( ص ١٢١)

وقد يأتى قطع همزة الوصل فى أول جملة ، ولكن هذه الجملة داخلة فى تركيب البيت مما كان يقتضى استعمال الهمزة همزة وصل . وهنا يقوم قطع الهمزة بوظائف مختلفة ، منها أن تكون الجملة نعتا كما فى قول صلاح عبد الصبور فى قصيدة «موت فلاح» (ص ١١٣) :

كانت له عمامة عريضة تعلوه

وقامةٌ مديدة كأنها وثن

ولحيةٌ **ألملح** والفلفل لوناها

فعند الإنشاد لابد من التوقف لحظة عند كلمة «ولحيةٌ» ، وهذا التوقف يهيّئ المتلقى للجملة النعتية التالية ؛ لأن المتلقى يتوقع بطبيعة الحال ما يراد أن يقال عن هذه اللحية ؛ لأنه ليس مما يفيد أن يقال عن شخص ما إن له «لحية» فقط ، وهنا ابتدئ بعد قطع ، فقطعت همزة الوصل فى «ألملح ...» .

ومنها أن يقوم قطع همزة الوصل فى أول جملة داخل البيت بوظيفة تقطيع البيت الطويل، ففى قصيدة «توافقات» (مجلد ٣ ص ٥٠٧) نجد القصيدة مكونة من أبيات طويلة جدا ، جاء البيت الثاني في إحدى وخمسين تفعيلة من تفعيلات بحر المتدارك (فاعلن) وفى داخل هذا البيت الطويل قطعت همزة الوصل في أول الجملة ، فأدى ذلك إلى تقسيم البيت إنشاديا دون أن يتقسّم عروضيا ، يقول صلاح عبد الصبور :

يطلع الصبح ، يطلعُ فىّ صباحٌ

فلا باهر الضوءِ ، أو مشرق

القسمات ، ولكنه فارغٌ ، **ألكلام**

محار رخيصٌ ، وقلبى يفرغ

من حزنه الغسقىّ لكى يشرب

الضجر الماسخ الطعم ، موجٌ

من اللحظات البطيئة يحملنى

مثلما يحمل النسر والدود أو

يحمل الزهر والفطر والعشب

والريح ، أو يحمل العشق والقتل

أو يحمل الذكريات الغبية ، يلقى

بها فى ظلام شطوط المساء ..

السديم

فهذا كله عروضيا بيت واحد ، ولا يستطيع النَّفَس أن يستوعبه إنشاديا ومن هنا فإن منشده قد يلجأ إلى قراءته جملة جملة ، وقد يواصل قراءته إلى أن ينتهي منه النفَس فيقف وقفا اضطراريا . غير أن الشاعر اختار أحد هذه المواضع فحدّد الوقف قبله فلا يمكن وصل جملة «**ألكلام محار رخيص**» بما قبلها مع استقامة الوزن ، ولكى يستقيم الوزن لابد من قطع الهمزة فى كلمة «الكلام» سواء وقف المنشد قبلها أم لم يقف . إن قطع الهمزة هنا يلفت إلى مدلول هذه الجملة ويجعلها من محاور الارتكاز فى القصيدة كلها .

قد تكون همزة الوصل المقطوعة فى مركب اسمى يراد الاتكاء عليه فى القصيدة كما فى قصيدة «أغنية لليل» (ص ٢٠١) :

تقول لي العينانْ :

«يا عاهرى المتوجَ الفودين بالحديد والحصى»

«يا ملكى الغريب الاسم **ألمزيّف** السماتْ»

«أحببت فيك رؤية رأيتها منذ الصغر»

«وكان يشبهك»

«وليس أنت ليس أنت»

فعبارة «ألمزيف السمات» عبارة ذات دلالة خاصة يتكئ عليها ما بعدها «وكان يشبهك - وليس أنت - ليس أنت» فجاء قطع الهمزة فيها تخصيصا لها بنطق صوتى معين لينبني عليها ما بعدها من واديها الدلالىّ .

وقد يكون هذا المركب الاسمى بدلاً ، والبدل هو المقصود بالحكم ، وقد يكون قصد الحكم هنا مشارا إليه بوسيلة صوتية إضافية ممثلة فى قطع همزة الوصل كما فى قصيدة «الحلم والأغنية : مرثية لجمال عبد الناصر» (ص ٣٤٢) :

والليل ممدود السرادق فوقنا ظُلما وظُلْما

والثورة الكبرى توهم واهم ورؤى خيالْ

حتى طلعت طلعتُما ألثورة الكبرى وأنت

كأن مصر الأم كانت قد غفت

كى تستعيد شبابها ورؤى صباها .

وقد كان يمكن أن يجعل البيت الذى قطعت فيه همزة الوصل بيتين على هذا النحو :

حتى طلعت طلعتما

الثورة الكبرى وأنت

ولكنه آثر أن يكون بيتا واحداً مع قطع همزة الوصل ، لأن قطع الهمزة قام هنا بالوظيفة التى كان يؤديها جعل البيت بيتين من حيث الوقفة أو السكتة على «طلعتما» ، وسَوْق التركيب كله فى بيت واحد يجعل المركب الاسمى: «الثورة الكبرى» بدلاً من تاء الفاعل فى «طلعتما» بحيث لا يتطرق إلى تفسير الضمير فى هذا الفعل احتمال آخر.

وفى قول صلاح عبد الصبور فى مطلع قصيدة «فصول منتزعة من كتاب الأيام بلا أعمال» :

أبكى جوهرة ، سيدة الجوهر ، **أالجوهرة الفردْ**

كانت تلمع فى مقبض سيف سحرى مغمدْ

نجد قطع همزة الوصل فى «الجوهرة الفرد» يعطيها نوعاً من التركيز الصوتى الخاص فكأن هذا إضراب عن قوله «جوهرة» ، وقوله «سيدة الجوهر» وقد تدرّج حتى وصل إلي «الجوهرة الفرد» وكأنه يقول إنها هذه التى أعنيها ، وليست مجرد جوهرة ، وليست سيدة الجوهر فحسب ، بل إنها الجوهرة الفرد التى لا يشبهها غيرها ، ولا يشركها فى صفة من صفاتها .

## إشباع فتحة ( أنا ) فى الوصل

**الظاهرة الحادية عشرة :** إشباع فتحة ( أنا ) فى الوصل . إذا وقف على الضمير (أنا) أشبعت فتحة النون فيه ، أو اجتلبت له هاء ساكنة ، فقيل (أَنَهْ) ، وهذه الهاء الساكنة ، والألف (فى رأى القدماء) الناتجة عن إشباع فتحة النون «إنما كانت لبيان حركة النون وكذلك الهاء ، فإذا وصلت بانت الحركة فاستغنى عن الألف»[81] يقول السيرافى :

«وربما اضطر الشاعر فيثبتها وهو واصلٌ ، قال الشاعر :

أنا سيف العشيرة فاعرفونى ... حميداً قد تذرّيتُ السناما

وقال الأعشى :

فكيف أنا وانتحالى القوافـ ... ـى بعد المشيب كفى ذاك عارا»[82]

وقد قرأ نافع قوله تعالى : ﴿قال أنا أحيى وأميت﴾ (البقرة : الآية ٢٥٨) بإثبات الألف فى الوصل ، وقد فسروا ذلك بأنه على إجراء الوصل مجرى الوقف[83]، وإن كان الفصل بين النطقين قصير الزمان كما يقول السيرافى .

وإذن، هذه مسألة تتعلق بالإنشاد ، ولعل الشاعر كان يسكت سكتة خفيفة على كلمة ( أنا ) بقصد التركيز الصوتى بتنغيم معين كما يحدث فى الخطاب أحيانا إذ يريد المتكلم أن يلفت المستمع إلى نفسه ليخبره بأنه فعل شيئا ما أو لم يفعله ، وهذه السكتة الخفيفة تُظْهر الألف فى ( أنا ) .

وقد ورد فى شعر صلاح عبد الصبور استخدام ( أنا ) ممدودة الفتحة أو بعبارة القدماء أثبتت فيها الألف فى الوصل كثيرا فى مواضع شتى وسياقات مختلفة ، إذ وردت ستًّا وثلاثين مرة[٨٤] .

ولست أميل إلى القول بأن صلاح عبد الصبور كان يستخدم ( أنا ) بهذه الطريقة ؛ لأنها شائعة فى الاستعمال ، أو أنه يغفل عن الاستعمال الخاص بالمستوى المعياري فيها؛ لأنها وردت فى شعره على الاستعمال الذى حدده النحويون لها ، أى بحذف الألف فى الوصل ، كما فى قوله فى قصيدة «لحن» (ص ٦٥) :

جارتى ، لست أميرا

لا ، ولست المضحك المراح فى قصر الأمير

سأريك العجب المعجب فى شمس النهارْ

أنا لا أملك ما يملأ كفّىَّ طعامًا

وبخديك من النعمة تفاح وسكر .

وقوله فى قصيدة (أغنية خضراء) ( ص ١٢٤) :

أنا مصلوب والحبّ صليبى

وحملت عن الناس الأحزانْ .

ولكن الذى أميل إليه أنه كان يستخدم كلا من الاستعمالين فى سياق يقتضيه ويطلبه بحيث لا يسدّ أحد الاستعمالين مسدّ الآخر ولا يغنى غناءه . وإذا رأيناه فى السياقين السابقين لا يشبع فتحة ( أنا ) فى الوصل ، أو لم يستخدمها بالطريقة التى تكشف أنه وقف عليها وقفة قصيرة أو سكت عندها سكتة خفيفة تظهر الألف فيها ، فلعله أراد بذلك أن يبين مدى انسحاق الذات سواء أكان ذلك أمام سطوة من تتمتع

بالنعمة ففى خديها من النعمة تفاح وسكر وهو لا يملك ما يملأ كفيه طعاما ، أم أمام أحْزان الآخرين التى يحملها عنهم مصلوبا بحبه لهم.

وفى المقابل نجد قصيدة «أجافيكم لأعرفكم» (ص ١٨٣) تبدأ بكلمة «أنا» ويخبر عنها بكلمة «شاعر» وتأتى كلمة «أنا» مشبعة الفتحة بما يقتضى إثبات الألف وصلا :

أنا شاعر

ولكن لى بظهر السوق أصحاب أخلاءُ

وأسمر بينهم بالليل أسقيهم ويسقونى

تطول بنا أحاديث الندامى حين يلقونى

فالجملة الأولى فى القصيدة قصيرة مثبتة جازمة ، وإنشادها يتطلب سكتة خفيفة على كلمة (أنا) بما يفهم الاعتداد والثقة والشعور بالتميز ، ويكشف هذا ، الاستدراكُ التالى «ولكن لى بظهر السوق .. إلخ» فظهر السوق عالم يختلط فيه العامة والغوغاء والباعة والمشترون . والذات المتكلمة «أنا شاعر» تنفرد بالتعالى والتفرد بعالمها المخصوص ، غير أنها تنزل أحيانا من هذا البرج العالى إلى هؤلاء العامة تصاحبهم وتسمر بينهم ، ثم تعود فى جدل صاعد هابط :

على أنى سأرجع فى ظلام الليل حين يفض سامركم

وحين يغور نجم الشرق فى بيت السما الأزرق

إلى بيتى

لأرقد فى سماواتى

وأحلم بالرجوع إليكُمُ طلقا وممتلئا

بأنغامى .. وأبياتى

أجافيكم .. لأعرفكم

فقد بدأت القصيدة بمخالفة لغوية (أنا) لتؤكد اختلاف الشاعر عن غيره من عامة الناس ، فهو منهم ولكنه مغاير لهم . وهذه المغايرة تقتضى مغايرة فى لغة الشاعر عن غيره ؛ ولذلك وردت فى هذه القصيدة على قصرها أربع مخالفات لغوية أولاها (أنا) المثبتة الألف فى الوصل ، وثانيتها وثالثتها حذف نون الرفع من الفعل (يسقونى) والفعل (يلقونى) ، وإن كنت أرجح أن فى الفعل الثانى مخالفة صرفية أيضا إذْ ينطق بضم القاف ليتناسب مع (يسقونى) ، ورابعتها قصر كلمة (السما) . فالسياق كله يعود على كلمة (أنا) بالتأكيد والتميز والتفرد.

وفى معظم السياقات التى وردت فيها كلمة (أنا) مشبعة الفتحة نلحظ أنها مقرونة بصفة من صفات التميز ، ومن ذلك :

- أما **أنا** فلقد عرفت نهاية الحدر العميق . (ص ٣٩)
- تلد الصباحَ **أنا** به المنصور فى رأس الكتيبهْ . (ص ٤١)
- **فأنا** مُلْقًى فوق بساط الريح إلها محبورا . (ص ٧٣)
- **أنا** رجعت من بلاد الفكر دون فكر . (ص ١٤٩)
- **أنا** فتى لا يعرف القليلْ .
- **أنا** فتى لا يملك القليل . ( ص ١٦٣)
- **أنا** طوّفت فى الآفاق سوّاحا شبا قلمى .

حصانى بعد أنْ حملَتْ بىَ الأوهامُ والغفلهْ . (ص ١٧٥)

- فى مجلس الصبح **أنا** تاج وصولجان (ص ٢٥٧)

غير أن هناك ألواناً أخرى من السياق يكون فيها التركيز على (أنا) من باب إثارة

العطف واسترحام المخاطب أو الاعتذار له ، ولكن هذا العطف والاسترحام والاعتذار يكون مغلفا بالاعتداد بالذات والشعور بالتميز مثل (ص ٢٢٥) :

يا سيدتى عذرا

**فأنا** أتكلم بالأمثال لأن الألفاظ العريانه

هى أقسى من أن تلقيها شفتان

لكن الأمثالَ الملتفّة فى الأسمال

كشفت جسد الواقع

وبدت كالصدق العريان .

فهو يعتذر للسيدة الطيبة عن كلامه معها بالأمثال لأنه أرقّ من أن يلقى الألفاظ العريانة ، ويختم هذه القصيدة نفسها «رسالة إلى سيدة طيبة» بقوله :

أشقى ما مرّ بقلبى أن الأيام الجهمهْ

جعلته يا سيدتى قلباً جهما

سلبته موهبة الحب

**وأنا** لا أعرف كيف أحبك

وبأضلاعى هذا القلب .

فهذا موقف اعتذارى عن عدم القدرة على حب هذه السيدة ؛ لأن قلبه مختلف عن قلوب الأخرين ، فهو شديد الحساسية للأيام الجهمة التى جعلت قلبه جهما وسلبته موهبة الحب ، والمتكلم هنا يحتاج إلى قلب كقلوب الآخرين حتى يستطيع أن يحبها لأنه لا يعرف كيف يحبها وبأضلاعه هذا القلب ، إنه - على أية حال - ليس كالأخرين ، فهو (أنا) مختلف عنهم .

وفى قصيدة «لحن» (ص ٦٤) نجد (أنا) مشبعة الفتحة فى الأصل ، وهى فى سياق صفة من الصفات غير المحبوبة تارة ، أو ينفى عنها صفة تقريرية واصفة للواقع فى مجال المقارنة بين المتكلم وذات أخرى تارة أخرى :

جارتى مدّت من الشرفة حبلاً من نَغَمْ

نغم قاسٍ رتيب الضرب منزوف القرارْ

نغم كالنّار

نغم يورق فى روحى أدغالاً حزينه

بيننا يا جارتى بحر عميق

بيننا بحر من العجز رهيبٌ وعميق

**وأنا** لست بقرصان ، ولم أركب سفينه .

لقد أخبر عن (أنا) فى هذا السياق بخبرين عطف أحدهما على الآخر ، وكلاهما منفى ، أولهما «لست بقرصان» وثانيهما «لم أركب سفينة» . إن الحبل الذى مدته هذه الجارة من «نغم» ظل يلح على الأذنين إلحاحاً متكررا ، فتكررت كلمة «نغم» خمس مرات فى وصف هذا الحبل الممدود الرتيب الضرب ، ولكنه لا يجيد التعلق بالحبال لأن بينهما بحراً من العجز رهيبا وعميقا ، يحتاج هذا البحر إلى نوع خاص من الناس لاجتيازه ، إنه يحتاج إلى «قرصان» وليس بحارا عاديا ، وفى مقابل العجز الطاغى تنسحق الذات وتشعر بالضآلة دون ركوب مثل هذا البحر ، أو بالدقة ، تحاول أن تبين ذلك فهو إظهار للعجز حيث هذا الضرب من العجز فى الحقيقة قوة ، ولذلك تأتى :

**وأنا** لست بقرصان ، ولم أركب سفينة

فينفى أنه قرصان ، بل يزيد فى ذلك فينفى أنه لم يركب سفينة أصلا فضلا عن أن يكون قرصانا .

وفى هذا السياق نفسه تأتى صور أخرى للفجوة العميقة الفاصلة بينهما ، فإذا كانت الهوة الأولى بحراً من العجز عميقا ورهيبا ، فإن الثانية بحر من الرمال يتمثل فى سبع صحارى ، والصحراء تحتاج من أجل اجتيازها لمدرب خبير بمسالكها وطرقها ، فما الحال إذا كانت سبع صحارى لا صحراء واحدة ؟ لذلك يقول :

بيننا ياجارتى سبع صحارى

**وأنا** لم أبرح القرية مذ كنت صبيا

أُلقِيَتْ فى رجلىَ الأصفادُ مذْ كنتُ صبيا .

ونلاحظ التدرج هنا كما حدث فى الموقف الأول حيث نفى القرصنة عنه أولا ثم أتبع ذلك بأنه لم يركب سفينة أصلا ، فكذلك هنا نفى أنه برح القرية حيث البراءة والغفلة والسذاجة ، وأتبع ذلك بجملة تفسر عدم ترك القرية بأنه لم يكن عن اختيار ، بل كان مجبراً على ذلك مدفوعا إليه «ألقيت فى رجلى الأصفاد» وتتكرر جملة «مذ كنت صبيا» لترشدنا إلى زمان البكارة والنقاء وعدم الخبرة والتجربة .

فى هذا السياق أشبعت فتحة (أنا) فى الوصل لتأكيد إظهار الغفلة والسذاجة وعدم التجربة التى لا تجعل منه قرصانا أو جوَّاب آفاق ، غير أنّ نفى القرصنة – فى الوقت نفسه – يوحى بتميز الذات (أنا) بالطهارة والنقاء والشرف .

قد يأتى إشباع فتحة (أنا) وصلا فى سياق آخر يكاد يشكل لازمة تتكرر فى بعض القصائد لتعطى إيحاء بمعنى معين يتلاءم وسياق القصيدة ، وفى هذه الحالة تقترن ببعض الكلمات التى تؤلف معها جملة خاصة مثل «وأنا أسأل نفسى» وفى هذه الحالة تمثل ارتداد الذات إلى نفسها للبحث والمراجعة والتأمل ، ومقارنة النتائج غير المتوقعة بما تلتزمه من سلوك . فى مقطع من قصيدة «فصول منتزعة من كتاب الأيام بلا أعمال» تحت عنوان «مساءلات» (مجلد ٣ ص ٣٧٨) يقول صلاح عبد الصبور :

منذُ زمانْ

منذُ اعتدتُ التفكيرَ كما يعتادُ المدمنُ وخز الأفيونْ

وأنا أسأل نفسى بضعة أسئلة قبل النوم

أحيانا ، وأنا بين اليقظة والإغماء

إذ أشعر أنى أهوِى فى قاع البئر المعتم

ألقى عنى بضعة أسئلة ملحاحه

حتى أهوى لا يثقل صدرى شىء

إن إشباع فتحة (أنا) هنا لا يعطى إيحاء بتمايز الذات بقدر ما يكشف عن حال من التراخى تتناسب مع الحال الوسطى بين اليقظة والإغماء ، أو بين الصحو والنوم ، أو بين التنبه ونشوة إدمان الأفيون .

فى قصيدة «الشعر والرماد» (الإبحار فى الذاكرة ص ٢٠) يخاطب الشعر بفرح غامر قائلا :

ها أنت تعود إلىّ ،

أيا صوتى الشارد فى صحراء الصمت الجرداء

يا ظلى الضائع فى ليل الأقمار السوداء

يا شعرى التائه فى نثر الأيام المتشابهة المعنى

الضائعة الأسماءْ

وبعد أن يعطينا الانطباع بالامتزاج بالشعر والفناء فيه بحيث يصبح صوتَه الشارد وظله الضائع ، تقفز جملة «وأنا أسأل نفسى» مشبعة الفتحة فى نون «أنا» فتعطى دلالة

الحيرة الناتجة من فرح عودة هذا الصوت الشارد والظل الضائع، وتستمر جملة «وأنا أسأل نفسى» فى تقييدات متصلة تؤكد هذه النشوة العارمة :

**وأنا** أسأل نفسى ..

مأخوذا بتتبع أصداء حديث الأشياء إلى روحى

وحديث الروح إلى الأشياء

مسلوبا خلف الصور السانحة الهاربة الوهاجة والمنطفئة

إذْ تطفو حينا فى زبَد الآفاق الممتده

ثم تغوص وتنحل كما تنحلّ الموجه

أو تذوى وتذوب كما تذوى قطرات الأنداء

وأ ...

**وأنا** أسأل نفسى .

وتعود الجملة إلى ما بدأت به ، وتتوالى الأسئلة التى يطرحها على نفسه ، وتعود الجملة مرة أخرى :

**وأنا** أسأل ثانية يا شعرى العائد

أين ستمضى رحلتنا فى هذى الأيام الحلوة

**فأنا** أعلم أن الخمر تقود إلى النشوه

**وأنا** أعلم أن الشعر يقود إلى الصبوه

لكن الأيام تدق الأجراس .

وإذا كانت «أنا أسأل» كاشفة عن الحيرة النابعة من الفرح بعودة الشعر فإن «فأنا أعلم..» كاشفة عن الاعتداد بمعرفة ما يعقبه العلم ، والحسرة مما يشده إليه الواقع .

إنّ هذا يؤكد ما ألحّ عليه ، وهو أن الظاهرة الواحدة فى القصيدة الواحدة أيضا لا تكون ذات دلالة واحدة ؛ لأنها تكتسب دلالتها الإضافية مما يلابسها ويقترن بها ويكتنفها ، فالإخبار عن (أنا) بالفعل «أسأل» غير الإخبار عنها بالفعل «أعلم» ، ووقوع الفعل «أعلم» على «أنّ الخمر تقود إلى النشوة» غير وقوعه على «أن الشعر يقود إلى الصبوة» . وإذا تكررت الجملة كلها بجميع مكوناتها مرة أخرى فإن ما يسبقها من جمل وما يتلوها من جمل يظلل دلالتها تظليلا مختلفا عما كانت عليه فى القصيدة نفسها فى موقع آخر منها .

## حذف نون الرفع من الأفعال الخمسة

## بلا ناصب ولا جازم

**الظاهرة الثانية عشرة** : هى حذف نون الرفع من الأفعال الخمسة بلا ناصب ولا جازم . وهى ظاهرة عدها بعض القدماء ضرورة ، وأجازها بعضهم الآخر اعتمادا على ورودها فى غير الشعر .

وإذا كان ابن جنى وابن عصفور يعدان هذا من ضرورة الشعر فإن ابن مالك يجعله من النادر فى النثر والشعر للتخفيف ، وقد أورد قراءة الحسن البصرى : ﴿يومَ يُدْعَوْا كل أناس بإمامهم﴾ (سورة الإسراء : الآية ٧١) ببناء الفعل للمجهول وإسناده لواو الجماعة ، وقراءة يحيى بن الحارث الدمارى : ﴿قالوا ساحران تظَّاهرا﴾ (سورة القصص الآية : ٤٨) . وقد ورد هذا الاستعمال كذلك فى الحديث النبوى : «**لا تدخلوا** الجنة حتى تؤمنوا ، ولا تؤمنوا حتى تحابوا» كما جاء فى صحيح البخارى: «إنك تبعثنا فننزل بقوم **لا يقرونا**»[٨٥] .

وقد أورد الذين عدوا هذا الاستعمال ضرورة قول أبى طالب :

فإن سرَّ قومًا بعضُ ما قَدْ صَنَعْتمُو ستحتلبُوها لاقحًا غير ناهِلِ

وقول الآخر :

أبيتُ أسْرى **وتَبِيتى تَدْلكى** وجْهك بالعَنْبرِ والمِسْكِ الذَّكِى

وقول أيمن بن خريم :

وإذْ يَغْصِبُوا النَّاسَ أمْوَالَهُمْ إذَا مَلكُوهُمْ ولم يغصبوا

وقول الآخر :

والأرضَ أوْرَثْتَ بَنى آدَامَا

ما يَغْرِسُوها شَجراً أيَّاما[٨٦]

ومهما يكن من أمر فإن هذا الاستعمال موجود لدى الأسلاف الذين يحتج النحاة بلغتهم ، ولم يجد النحاة له تفسيراً سوى أنه ضرورة ، أو أنه نادرٌ يرد للتخفيف .

وقد وردت هذه الظاهرة فى شعر صلاح عبد الصبور أربع مرات ، وفى كل مرة منها كان الفعل المضارع متصلة به ياء المتكلم مما يقتضى نون الوقاية ، وإذن كانت داعية التخفيف موجودة . وتجدر الإشارة إلى أن النحاة أجازوا حذف نون الرفع إذا جاءت معها نون الوقاية ، وقد اختاروا حذفها «لأنها قد تحذف بلا سبب» وهو رأى سيبويه واختاره ابن مالك[٨٧] ، وقد ورد فى قراءة قوله تعالى ﴿قلْ أَفَغَيْرَ اللهِ **تأمُرُونى**﴾ (سورة الزمر: الآية ٦٤) بحذف نون الرفع وإبقاء نون الوقاية .

نستطيع القول إذن بأن هذا استعمال تراثى – ويلزم – مع هذا – تفسيره تفسيرا يرتبط بسياقه . وقد سبق تفسير بعض هذا ، إذْ ورد فى قصيدة «أجافيكم لأعرفكم» فعلان من الأفعال الخمسة متصلان بياء المتكلم ، فاحتيج إلى نون الوقاية ، وحذفت منهما نون الرفع ، وقد رأينا أن القصيدة كلها تؤكد الإحساس باختلاف «الشاعر» عن غيره ؛ ولذلك بدأت القصيدة بتأكيد الذات مع التركيز على (أنا) بإشباع فتحة نونها فى الوصل :

**أنا شاعر ...**

ولكن لى بظهر السوق أصحاب أخلاءُ

وأسمر بينهم بالليل أسقيهم **ويسْقُونى**

تطول بنا أحاديث الندامى حين **يَلْقُونى** .

فبرغم كونه «شاعرًا» له عالمه الخاص ، وسماواته الخاصة التى يأوى إليها ليعود منها طَلْقا ممتلئا بالأنغام والأبيات ، له بظهر السوق أصحابٌ أخلاّء يسمر بينهم يسقيهم ويسقونه ، ويسعد بلقائهم لأنهم هم الذين يبتعد عنهم من أجل أن يعرفهم أكثر ، ولهم يعود من سماواته بالشعر أنغامًا وأبياتا ، فهو مختلف عنهم ، وقد رأينا أنه فى هذه القصيدة قد جاءت أربع مخالفات أو «انحرافات» عن المعيار اللغوى المألوف ، وقد فسرنا ذلك بأنه مخالفة على مستوى اللغة تناسب المخالفة على مستوى الموقف أو التميز والانفراد ، ولذلك جاءت «يَسْقُونى» وليست «يسقوننى» و «يَلْقُونى» وليست «يَلْقوْننى» وفى هذا الفعل الأخير – فيما أرجح – مخالفة صرفية بالإضافة إلى حذف نون الرفع ، وهى العدول عن «يَلقَوْنى» – بفتح القاف وسكون الواو – إلى «يلقُونى» – بضم القاف وتحويل الواو إلى حرف مدّ – لتؤكد المخالفة من جانب ولتصنع قافية متسقة مع «يسقونى» من جانب آخر . إنّ حذف نون الرفع هنا فيه التخفيف الذى أشار إليه ابن مالك ، وفيه كذلك تحويل العبارة إلى استعمال أقرب إلى الاستعمال «الشعبى» الذى يناسب العامة الذين يضطربون بظهر السوق لا يعرفون شيئا عن عالم الشاعر ومعاناته التي يعانيها من أجلهم .

فى المقطع الأخير من قصيدة «مذكرات رجل مجهول» يأتى فعلان من الأفعال الخمسة بحذف نون الرفع دون ناصب أو جازم ، وقد جاء مفعول كل منهما ياء المتكلم متصلة بالفعل ، فاقتضت نون الوقاية . وسياق القصيدة كلها يؤدى إلى الإحساس بالهزيمة والضياع والتسليم بعد المقاومة غير المجدية ، والقصيدة تبدأ بهذا التقرير :

أصحو أحيانا لا أدرى لى اسما ، أو وطنا ، أو أهلا

وتصبح الأيام مكرورة على مستوى الإحساس الشخصى «هذا يوم مكرور من أيامى» بل على مستوى العالم كله «يوم مكرور من أيام العالم» وتتوالى هذه الأيام بهذا الإحساس «هذا يوم تافه» و «هذا يوم كاذب» و «هذا يوم خوّان» و «هذا يوم بعناه للموت اليومى» .

إنّ هناك قوى خفية تضغط على الإنسان ، وهو يقاوم . فإذا فشلت كل محاولات المقاومة وتحقيق النصر ، فلا يبقى للإنسان أمام هذه القوة الغيبية إلا التسليم ، ومن هنا يحفل المقطع الأخير فى القصيدة بخمس مرات من «سلّمْتُ» :

ها قد سلمت لكم .. قد سلمت

ضاعت بسماتى

لم تسعفنى فلسفتى

سلمت

كسرت راياتى

عجزت عن عونى معرفتى

سلمت

وشجاعًا كنت لكى أنضو

عن نفسى ثوب الزهو المزعوم

وشجاعًا كنت لكى أتهادى عريانا

أثنى ساقى ، أستصرخكم

هل **تَدَعُونى** وحدى ؟

وكفى أنى سلمت

**أم تضعونى فى لحدى ؟**

بعد التسليم وكسر الرايات وعجز المعرفة عن المساعدة والعون يصبح خلع ثوب الزهو المزعوم والسقوط فى عرى هو الشجاعة . إنه يستصرخ القوى التى دفعته إلى كل هذا وتملكت مصيره ، وهو لا يدرى من أمر نفسه شيئا ، ولذلك يسأل فى استسلام حزين «هل تدعونى وحدى .. أم تضعونى فى لحدى» وهنا يتخفف بعدم ذكر النون ؛ فهذا منطق المكسور المهزوم لا منطق القوى المنتصر ، فلتنكسر اللغة إذن تجاوبا مع هذا الانكسار المعترف بالهزيمة ، انكسار من أصبح أمره فى يد غيره وهو الذى يختار له ويقرر له المصير .

## حذف الفاء من جواب الشرط

**الظاهرة الثالثة عشرة** : هى حذف الفاء من جواب الشرط إذا كان الجواب يقتضيها . يشرح السيرافى هذا الموضع واختلاف النحويين فيه قائلا : «ومن ذلك حذف الفاء فى جواب الشرط كقولك : (إن تأتنى أنا أكرمك) ، تريد : (فأنا أكرمك).

قال الشاعر :

يـا أقـرعُ بْـنَ حـابسٍ يـا أقـرعُ ... إنَّـك إن يصـرعْ أخـوك تصـرعُ

أراد : فتصرعُ . وقال آخر :

من يفعلِ الحسناتِ الله يشكرُها ... والشرُّ بالشرِّ عند اللهِ مِثْلانِ

أراد : فالله يشكرها .

وإنما كانت الفاء واجبة ها هنا ؛ لأن جواب الشرط متى كان جملة اسمية أو فعلا مرفوعا لم يكن بد من الفاء ، لأنها إنما أتى بها لئلا يتسلط ما قبلها على ما بعدها . ألا ترى أنك تقول : «إن تقمْ ؛ أقمْ» فتجزم «أقمْ» بما تقدم ، ولو أدخلت الفاء عليها ، بطل جزمها ، لا تقول : «إنْ تقمْ فأقمْ» ، فحذف الفاء مع الحاجة إليها لما ذكرنا من ضرورة الشعر .

وقد كان سيبويه يجيز هذا الوجه ، ويجيز أيضا تقدير الجواب ، على تقديم اللفظ ، كأنه قال : «تصرعُ إن يُصرَعْ أخوك» .

وكان الأصمعى ينشد :

من يفعل الخير فالرحمنُ يشكره ... ... ...

وكان أبو العباس محمد بن يزيد (المبرد) يأبى أن يقدر الجواب مقدّما ؛ لأنه قد وقع فى موقعه الذى ينبغى له ، والشىء إذا وقع فى موقعه لم يُنْوَ به التقديم ومثله :

فقلت : تحمّلْ فوق طوقك إنّها مطبَّعة ، مَنْ يأتها لا يَضيرُها

أى : فلا يضيرها »[88] .

قد يختلف النحويون حول شاهد معين بأن يجيزه بعضهم على تأويل خاص به ، وفهم مختلف له عن غيره ، أو يغير بعضهم روايته برواية تجيزه على سنن المعيار اللغوى الذى حددوه كما فعل الأصمعى مثلا مع بيت عبد الرحمن بن حسان : «من يفعل الحسنات...» أو يتمسك بعضهم بالرواية الواردة ويبقيها ويجيزها من باب الضرورة ، ولكنهم متفقون على أن حذف الفاء من جواب الشرط ، إذا لم يمكن أن يكون شرطا ، من ضرورة الشعر .

وقد وردت هذه الظاهرة فى شعر صلاح عبد الصبور مرتين فحسب وفى قصيدة واحدة هى «أغنية ولاء» (ص ١٠١) وهو فيها - كما يشير سياق القصيدة كله - يخاطب الشعر ، فيقول فى الجزء الأخير من القصيدة :

يا أيها الحبيبْ

معذبى ، يا أيها الحبيب

أليس لى فى المجلس السنىِّ حبوة التبيعْ

فإننى مطيعْ

وخادمٌ سَميعْ

فإنْ أذنت إننى النديم فى الأسحار :

حكايتى غرائبٌ لم يحوها كتابْ

طبائعى رقيقة كالخمر فى الأكوابْ

فإنْ لطفت هل إلىّ رنوة الحنان

فإننى أدلّ بالهوى على الأخدانْ

أليس لى بقلبك العميق من مكان

وقد كسرت فى هواك طينة الإنسانْ

وليس ثمّ من رجوعْ

إن هذا المحبوب المعذِّب ينادى ثلاث مرات بصفتين من صفاته أولاهما «الحبيب» وهى تتكرر مرتين «يا أيها الحبيب» بينهما الصفة الثانية «معذبى» ، وهاتان الصفتان مختلفتا الاتجاه ، فعلى حين يتجه الحب من المتكلم إلى المخاطب ، يتجه التعذيب من المخاطب إلى المتكلّم ، وقد يكون تكرار الصفة الأولى «الحبيب» مشيراً إلى أنه يضاعَف له الحب بمقدار ما يُعْطِى من العذاب ، ومن الملاحظ أن «مُعَذّبى» أضيفت إلى ياء المتكلم ، فكأنه يشير بذلك إلى انفراده وخصوصيته بتوجه التعذيب إليه ، وهو تعذيب يحمل لذة خاصة ، ولكن «الحبيب» أطلقت بلا إضافة ، فقد يكون هناك محبّون كثيرون ، وبعد هذا النداء الخاص المتكرر بقصد إثبات هاتين الصفتين يتوسل إليه أن يمنحه فى المجلس السنى حبوة التّبيع ، ويؤكد طاعته وولاءه له حتى يجعل من نفسه له خادماً سميعاً مطيعا . إنّ هذا المحبّ المتفانى فى هوى محبوبه يقف فى حضرة من يهوى ويخاطبه ، فلا غرْوَ أن يتلعثم ، وأن ينفرط عقد كلامه ، وتسقط منه بعض الروابط التى تكون من شأن المالك لمنطقه ، وفى هذا السياق تسقط الفاء من جواب الشرط مرتين :

فإنْ أذنت إننى النديم فى الأسحار

فإن لطفت هلْ إلىّ رنوة الحنان ؟

إنّ حذف الفاء يؤكد هنا تحقق الجواب من غير توقف على الشرط أو ترتب عليه، فهو يعلن «إننى النديم فى الأسحار» حتى وإن لم يلطف به ، لأنه يعلن فى نهاية المقطع أنه قد تجّرد إلّا منه ، وخلع ما يربطه بالبشر وتفرغ له ، وليست العودة ممكنة بعد الآن .

وقد كسرت فى هواك طينة الإنسان

وليس ثم من رجوع

## عدم تكرار «لا» إذا دخلت على معرفة

**الظاهرة الرابعة عشرة** : هى عدم تكرار «لا» إذا دخلت على معرفة . والنحويون يقررون أن «لا» لا تعمل فى معرفة ، ولذلك يلزم التكرير إذا دخلت على معرفة كما فى قوله تعالى : ﴿لا الشمس ينبغى لها أن تدرك القمر ولا الليل سابق النهار﴾ (سورة يس : الآية ٤٠) . يقول الأشمونى : «وإن كان الاسم معرفة أو منفصلا ؛ أهملت ، ووجب تكرارها نحو: «لا زيدٌ فى الدار ولا عمروٌ» و «لافي الدار رجلٌ ولا امرأةٌ» .

وأما نحو : «قضية ولا أبا حسن لها » و

لا هيثمَ الليلةَ للمطىّ

وقوله:

يكدْن ولا أميّة فى البلادِ

فمؤول .

وعدم التكرار فى قوله :

أشاءُ ما شئت حتى لا أزالَ لما    لا أنْت شائية منْ شأننا شانى

ضرورة»[٨٩] .

وهذه الظاهرة ، شأنها شأن الظواهر التركيبية ، لم ترد بكثرة فى شعر صلاح عبد الصبور ، إذ لم تَرِدْ سوى مرتين فحسب [٩٠] ، جاءت المرة الأولى فى قصيدته الشهيرة «طفل» (ص ٣٣٥) التى تبدأ هكذا :

قولى ... أماتْ

جسيه .. جسى وجنتيه

هذا البريق

ما زال وَمْضٌ منه يفرش مقلتيه

هذى أصابعه النحيله

هذى جدائله الطويله

وتستمر القصيدة فى أبياتها التى يؤكد كل بيت فيها أن «المتكلم» ينكر أن هذا «الطفل» (الذى قد يكون رمزا للحب) قد مات ، وهو يجزع لهذه الفكرة جزعا شديدا على حين أن «المخاطبَة» فى القصيدة لا تبدى مثل هذا الجزع ، ولا تأبه لموت هذا الطفل الوديع ، بل إنها تظهر الملل بسؤالها عن الوقت :

وسألتنى : ما الوقتُ ؟ هل دَلف المساءُ ؟

- أتذهبين ؟

إنها - كما تُظهر القصيدة - تستقبل هذا الحدث المفجع بفتور ، ويأتى هذا الاستعمال اللغوى فى هذا السياق :

وسألتُ : ماتَ ؟ أجلْ . سأبكيه ،

سنبكيه معا

ووجمتِ ، **لا الجفْن اختلج**

ونهضتِ ، ثم فتحتِ هذا البابَ فى صمتٍ ملولْ

ونظرتِ خلف الباب تلتمسين سلمة النزولْ

ووقفْتِ ، ثم رجعْتِ فى عينيك شىء من وهجْ

كى تلمسيه

أو تغمضى عينيه أو تتأمليهْ

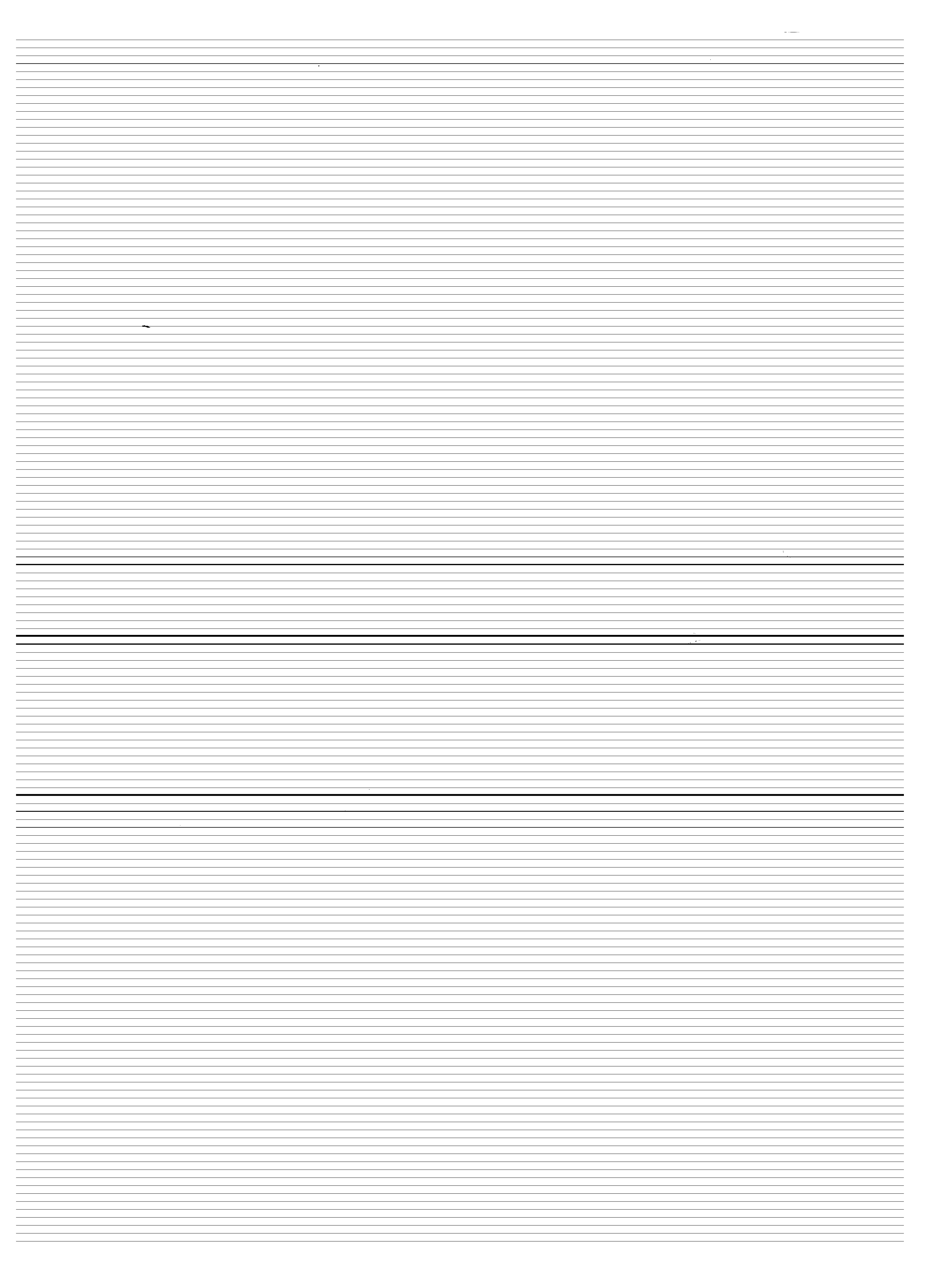
لا تلمسيه

إنه لا يزال غير مصدق لما حدث ، ولذلك يكرر السؤال «مات ؟» ويأتى الجواب بارداً ثقيلا «أجلْ» فيصرخ «سأبكيه» والفعل هنا بضمير المتكلم المفرد ، ويستدرك ، وكأنه يريد أن يتأكّد ، «سنبكيه معا» ويأتى الفعل هنا بضمير المتكلمين ، ويأتى الحال «معاً» ليختبر مشاعرها ، وليعرف وقع هذا الحادث المؤلم عليها ، ويأتيه الجواب ، كما توقع ، وجومًا وصمتا ملولاً :

ووجمتِ ، لا الجفن اختلجْ

ونهضت ، ثم فتحت هذا الباب فى صمت ملول .

وإذا كانت قواعد التركيب تقضى أن تتكرر «لا» فى هذه الحال ، لتعطف على «لا» الأولى ومدخولها شيئا آخر ، فإنّ السياق هنا يؤكد ذلك ، ولكن سطح التركيب جاء بلا تكرار ، تاركا ما كان يجب أن يعطف على «لا الجفن اختلج» بعدم تحديده إما اعتماداً على إضماره فى النفس ، لأنه قد يكون من مثل هذا المجال الدلالى نفسه كأن يكون مثلا «ولا العينُ بكتْ» تجاوبا مع قوله من قبل «سنبكيه معا» ، أو شيئا من هذا القبيل ، وإمّا زهدًا فى عدم ذكره لاعتقاده بعدم جدوى الكلام ، ونفوره من استدرار عطف لا توجد بواعثه ودواعيه ، لأنها لا تجد مثلما يجد على فقدان هذا «الطفل» المحبوب، بل كان كل ما فعلته جوابا لقوله : «سنبكيه معا» تأكيدًا لانفراده وحده بهذا الشعور ، ورغبةً فى الانصراف ، والخروج من هذا الموقف كلية ، والرجوع للتأكد من موت هذا «الطفل» فحسب ، بإغماض عينيه أو تأمله أو لمسه ، ولذلك يهتف بهذا النهى الحاسم الذى يؤكد فيه لنفسه أنه منفرد وحده بهذا الحزن :



## حذف حرف العطف

**الظاهرة الخامسة عشرة** : هى حذف حرف العطف ، وهى ظاهرة اختلف فيها القدماء ؛ إذ أجازها بعضهم شعرًا ونثرا ، ومنعها بعضهم شعرا ونثرا ، وأجازها بعضهم فى الشعر دون النثر ، وعدّها ضرورة فى الشعر .

والذين أجازوها شعرا ونثرا احتجوا بما رواه أبو زيد «أكلت خبزاً لحمًا تمرًا» وبما حكاه أبو الحسن «أعطه درهما درهمين ثلاثة» وخُرِّجت على ذلك بعض آيات من القرآن الكريم [٩١] كما يقول ابن هشام :

إنّ امرءًا رهطُه بالشام منزلُهْ ... برمل يبْرين جارٌ شدَّ ما اغتربا

والذين أجازوها فى الشعر ضرورةً احتجوا بأبيات ، كقول الحطيئة :

كيف أمسيتَ كيف أصبحتَ مما ... يَزْرَعُ الودَّ فى فؤادِ الكريم

وقد اشترط ابن عصفور لحذف حرف العطف أن يدلّ المعنى عليه ، وهذا شرط لكل حذف ، وقد استشهد بقول الشاعر :

فأصبحن ينشرن آذانهنَّ (م) ... فى الطْرحِ طرفاً شمالاً يَمينا

يريد : وكيف أصبحت . وقول الآخر :

ما لىَ لا أسقى على عَلاّتى ... صبائحى ، غبائقى قَيْلاتى

يريد : ويمينا . وقول الآخر :

يريد : صبائحى وغبائقى ، وقيلاتى [٩٢] . ويقول ابن هشام عن حذف حرف العطف : «وبابه الشعر» .

وهناك فريق من النحويين القدماء يمنعون ذلك مطلقا ، ومن هؤلاء السهيلى الذى يقول : «ولا يجوز إضمار حروف العطف ، خلافا للفارسى ، ومن قال بقوله ، لأن الحروف أدلة على معانٍ فى نفس المتكلم ، فلو أضمرت ؛ لاحتاج المخاطب إلى وحى يُسفر به عما فى نفس مكلّمه . وحكم حروف العطف فى هذا حكم حروف النفى والتوكيد والتمنى والترجى وغير ذلك .... إلا أنهم احتجوا لمذهبهم بآىٍ من كتاب الله تعالى ، وأشياء من كلام العرب هى عند التأمل والتحصيل حجة عليهم ، كقول الشاعر:

كيف أمسيتَ كيف أصبحتَ مما يثبتُ الودَّ فى فؤادِ الكريم

هو عندهم على إضمار حرف العطف ، ولو كان كذلك لانحصر إثبات الودّ فى هاتين الكلمتين من غير مواظبة ولا استمرار عليهما . ولم يرد الشاعر ذلك ، وإنما أراد أن يجعل أول الكلام ترجمة على سائره ، يريد الاستمرار على هذا الكلام والمواظبة عليه ، كما تقول : «قرأت ألفًا باءً» جعلتَ ذكرَ هذين الحرفين ترجمة لسائر الباب ، وعنوانا للغرض المقصود .

ولو قلت : قرأت ألفاً وباءً ؛ لأشعرت بانقضاء المقروء حيث عطفت الباء على الألف دون ما بعدها ، فكان مفهوم الخطاب أنك لم تقرأ غير هذين الحرفين . ألا ترى كيف أشعرت الواو العاطفة فى قوله سبحانه : ﴿وثامنُهم كلبهم﴾ (سورة الكهف : الآية ٢٢) بانقضاء العدد المتنازع فيه»[٩٣] ويتابعُ السهيلى نقدَه لما استشهد به المجيزون شعرا ونثرا ، ويتأسس نقده على ما يراه من معنى الكلام على غير تقدير حرف العطف، ويرى أن تقدير حرف العطف يخل بهذا المعنى أو يحوّل الكلام إلى معنى آخر غير مراد من وجهة نظره .

ولعلّ الرأى الذى رآه الذين يجيزون حذف حرف العطف نثرًا وشعرًا رأىٌ تدعو إليه الحاجة فى الاستعمال اللغوى المعاصر ، حيث يكثر حذف حرف العطف فى

الشعر ، وفى القصة القصيرة ، وفى بعض المقالات . وقد يكون ما يحدث فى الكتابة الصحفية تأثرا بالترجمة الحرفية التى تظهر فى الأخبار الصحفية أحيانا . ولكن هذه الظاهرة نفسها فى الشعر تجد لها سندا من الاستعمال القديم حسبما يراه فريق من النحويين . ولعل عبارة ابن هشام عند حذف حرف العطف التى يقول فيها : «وبابه الشعر» عبارة دالة ؛ إذ تجد لحذف حرف العطف فى الشعر دلالة غير دلالته فى غيره.

ومهما يكن من أمر ؛ فإن هذه الظاهرة كثيرة جدا فى الشعر الحر ، وكثيرة جدا فى شعر صلاح عبد الصبور ، حتى إن كثرتها أدت إلى عدم إحصائها فى شعره مثل بقية الظواهر السالفة .

وحرف العطف الذى يُقدَّر حذفه هو أعم حروف العطف وهو الواو ، وهى لمطلق الجمع - كما يقول النحويون - ولذلك فإنها هى التى يسمح نظام الشعر بحذفها عند الاقتضاء .

وأما حروف العطف الأخرى فإنها «تفيد مع الإشراك معانى ، مثل أنَّ الفاء توجب الترتيب من غير تراخٍ ، و(ثم) توجبه مع تراخٍ ، و (أوْ) تردد الفعل بين شيئين وتجعله لأحدهما لا بعينه ، فإذا عطفت بواحدة منها الجملة على الجملة ظهرت الفائدة» . لكن أليس للواو معنى سوى الإشراك فى الحكم الذى يقتضيه الإعراب الذى يتبع فيه الثانى الأول ؟ يرى عبد القاهر الجرجانى أن القول بأن الواو لمطلق الجمع من غير معنى آخر ، وأنها لإفادة التشريك فقط بين المعطوف والمعطوف عليه قول تنقصه الدقة؛ فإذا قلنا : «زيد قائم وعمرو قاعد» فإن الواو ليست هنا لمجرد الجمع بين الجملتين فحسب ، بل إننا - كما يقول - «نرى أمرا آخر نحصل معه على معنى الجمع ، وذلك أنا لا نقول «زيد قائم وعمرو قاعد» حتى يكون عمرو بسبب من زيد ، وحتى يكونا كالنظيرين والشريكين ، وبحيث إذا عرف السامع حال الأول عناه أن يعرف حال الثانى . يدلك على ذلك أنك إن جئت فعطفت على الأول شيئا ليس منه بسبب ، ولا هو مما يذكر

بذكره ويتصل حديثه بحديثه لم يستقم . فلو قلت : «خرجت اليوم من داری» ثم قلت : «وأحسن الذى يقول بيت كذا» ؛ قلت ما يضحك منه ؛ فالمعطوف لابد أن يكون بسبب من المعطوف عليه ، وما يخبر به عن الثانى لابد أن يكون له علاقة بما يخبر به عن الأول من نوعٍ ما قد تكون علاقة التماثل والتشابه أو التضاد . فلو قلت : «زيد طويل القامة وعمرو شاعر» كان خلفا ، لأنه لا مُشَاكلة ولا تعلق بين طول القامة وبين الشعر ، وإنما الواجب أن يقال : «زيدٌ كاتب وعمرو شاعر» و «زيد طويل القامة وعمرو قصير» .

ويلخص العلامة عبد القاهر حديثه عن معنى الواو قائلا : «وجملة الأمر أنها لا تجىء حتى يكون المعنى فى هذه الجملة لفقا لمعنى فى الأخرى ومضافا له ، مثل أن «زيدًا» و «عمرا» إذا كانا أخوين ، أو نظيرين ، أو مشتبكى الأحوال على الجملة ؛ كانت الحال التى يكون عليها أحدهما من قيام أو قعود أو ما شاكل ذلك مضمومة فى النفس إلى الحال التى عليها الآخر من غير شك . وكذا السبيل أبدًا»[٩٤] .

إن ما يقرره عبد القاهر لمعنى الواو العاطفة لا يفهم إلا من سياق النص الحالىّ أو اللغوى ، ولذلك إذا حذفت الواو فى الشعر قام هذا المعنى المفهوم بتوجيه ذهن المستمع إليها دون غيرها من حروف العطف ، وتقديرها لا تقدير سواها .

لقد أولى البلاغيون الواو العاطفة اهتماما أكبر من الاهتمام الذى أولاه النحويون إياها ، وأقاموا على وجودها بين الجمل وعدم وجودها مسائل الفصل والوصل ، وهى من أهم المسائل النصية إذ يقوم جزء كبير من ترابط النص عليها ، وقد عرف بعضهم «الفصل» بأنه «عبارة عن ترك الواو العاطفة بين الجملتين ، وربما أطلق الفصل على توسط الواو بين الجملتين»[٩٥] غير أن الذى نعنيه هنا هو ترك الواو مع إرادتها والحاجة إليها لأنها مطلوبة تركيبيا ، ومتروكة استعمالا لمعنى آخر يراد .

والمواضع التى يحذف فيها حرف العطف فى شعر صلاح عبد الصبور لا يمكن فيها كلها أن تفسر على البدل كما حاول بعض القدماء فيما صدر عن الشعراء ، ففى قوله فى قصيدة «كلمات لا تعرف السعادة» (ج١ ص ١١٥) :

يا نسيان ،

يانسيان ، اجعل ماضيَنا من أصدافٍ ،

مستقبلَنا من تبْر

لا يمكن أن تكون «مستقبلنا من تبر» مستأنفة ، وإلا كانت تقريراً لا يتناسب مع السياق ، ولا يناسب المعنى أن تكون بدلاً من «ماضينا من أصداف» ؛ لأنها لو كانت بدلا لكانت بدل إضراب ، وهو غير مراد هنا ؛ لأن المعنى المفهوم هو طلب جعل الماضى من أصداف وجعل المستقبل من تبر ، وبعبارة نحوية ، وقوع «ماضينا» و «مستقبلنا» فى نطاق مفعولية «اجعل» .

وهذا لا يتأتى إلا بعطف «مستقبلنا» على «ماضينا» غير أن حرف العطف غير موجــود ، وهو مفهوم ومقصــود مع عدم وجوده ، وليس ثمة لبس أو غموض ، وعدم إرادة غيره ساعد على فهمه وتعيينه دون سواه .

والشعر الحرّ كثيرا ما تسقط فيه الروَابط اللغوية ، وتبدو فيه الجمل كأنها مبددة مفرقة لا رابط بينها ، ولكن وجودها فى نص واحدٍ ، وسياق واحد ، يساعد على جمع ما يبدو مشعثا مبددا ، ويدفع القارئ إلى شىء من التوفز والاستعداد للمّ هذه الخيوط، استنادا إلى معرفته بنظام الشعر ، وهنا قد ينفسح المجال لخيال المتلقى أيضا فيشارك فى إبداع القصيدة بقراءته لها ، ويقوم مجال «التوقع» الذى تساعد عليه «القواعد» بالإسهام فى فهم الرسالة التى يحملها النّص .

وتقوم المصاحبات السياقية بتوجيه التفسير فى النص ، وتتمثل المصاحبات السياقية فى المفردات المستخدمة فى النص ، وفى الوظائف النحوية المختارة ، وطريقة رصف الجمل ، وغير ذلك من المكونات اللغوية للنصّ . ففى قصيدة «مرثية رجل تافه» (ص ٣٠٩) يقول صلاح عبد الصبور :

كان بلا أهل بلا أصحاب

فلم يشارك صاحبا حين الصبا لهو الصبا

ليحفظ الوداد فى الشباب

فى البيت الأول نجد أن كلمتى «أهل» و «أصحاب» ووقوعهما فى نمط نحوى واحد وهو جرهما بحرف جر واحد (الباء) وإقحام (لا) النافية المهملة بين حرف الجر ومجروره تساعد على جعلهما متعاطفين ؛ فيكون تقدير الكلام : «كان بلا أهل وبلا أصحاب» وتساعد كذلك على جعل «بلا أصحاب» بدلا من «بلا أهل» حيث إن «الأصحاب» أهل من لا أهل له . وهنا يكون اختيار أحد التوجهين مقبولا لأن المصاحبات السياقية لا ترفض ذلك ، ويتوقف هذا الاختيار على الزاوية التى ينظر منها القارئ ، فإن كان يرى أن «الأهل» غير «الأصحاب» كان تقدير حرف العطف معينا له على هذه الغيرية ، وإن كان يرى أن «الأصحاب» من «الأهل» كان سقوط حرف العطف مساعدًا على هذا التفسير . وهنا نجد أن النص الشعرى يكون مرنًا فى مواضع منه فيكون نصا مفتوحًا لا نصا مغلقا ، ويعين على انفتاح النص أو إغلاقه اختيار النمط النحوى فيه والمفردات التى تشغل الوظائف النحوية فى تراكيبه .

فى القصيدة نفسها يقول صلاح عبد الصبور :

وكنتْ أعرِفُهْ

أراه كلّما رسا بىَ الصباحُ فى بحيرة العذابْ

أجمع فى الجرابْ

بضع لقيماتٍ تناثرت على شطوطها الترابْ

ألقى بها الصبيانُ للدجاج والكلابْ

وكنت إن تركت لقمة أنفت أن ألمَّها

يلقطها ، يمسحها فى كمه ، يبوسها ، يأكُلها

فى عالم كالعالم الذى نعيش فيه

تَعْشَى عيونُ التافهين عن وساخة الطعام والشرابْ

فى جواب جملة الشرط «إن تركت لقمة أنفت أن ألمها ، يلقطها ، يمسحها فى كمه يبوسها ، يأكلها» توالت أربعة أفعال دون عاطف ، ودلالة هذه الأفعال تمنع أن يكون بعضها بدلا من بعض ، فهى متعاطفة ولكن حرف العطف لم يذكر . وقد أوحى عدم ذكره مع إرادته بمعنى لم يكن ليتحقق مع وجوده ، وهو السرعة الشديدة فى توالى هذه الأحداث وتلاحقها ، وهى سرعة كاشفة عن جوع قارص ، ولهفة والهة ، وتبعية ذليلة . إن هذه الأحداث الأربعة تتمّ كما لو كانت حدثا واحداً ، وحرف العطف لو وجد فى هذا السياق كان سيؤدى إلى تراخ فى هذا التلاحق السريع . فهنا جانبان متعارضان إلى حدّ ما ، أولهما : التلاحق السريع الذى يؤديه عدم وجود حرف العطف ، وثانيهما : الترابط الذى يؤديه حرف العطف . والحل الذى تلجأ إليه بنية العبارة لدفع هذا التعارض هو الربط بين العبارة المنطوقة التى تفقد بعض مكوناتها من جانب والتقدير العقلى الذى يكمن فى عمقها من جانب آخر ، وعدم الفصل بين هذين الجانبين . والمتكلم – المستمع فى اللغة المعينة لديه «المقدرة» أو «الكفاءة» اللغوية التى تعينه على فهم هذا «الأداء» فى هذا المستوى من مستويات الكلام .

إنّ قارىء ديوان صلاح عبد الصبور يدرك من اللمحة الأولى هذه الظاهرة الأسلوبية ، وأعنى بها حذف حرف العطف مع إرادته ، وخاصة عندما تكون المتعاطفات أفعالا مضارعة ، ويكون الفعل فى أول البيت . وهذا التصرف الأسلوبى يجعل كل بيت كما لو كان مستقلا ظاهريا على حين أنه مترابط دلاليا بما قبله عن طريق اختيار المفردات وعن طريق إرادة حرف العطف لأن المعنى يقتضيه . والنماذج كثيرة منها قصيدة «حديث فى مقهى» (ص ٣١٨) إذ تبدأ هكذا :

أتحوّل عن ركنى فى باب المقهى حين تداهمنى الشمس

أتحوّل عن شباكى حين يداهمنى برد الليل

أتبسمّ أحيانا من أسنانى

أتنهد أحيانا من شفتى

أحلم فى نومى حلما يتكرر كل مساء

أتدلّى فيه معقودا من وسطى فى حبل

أتسمع طلقا ناريا يتماوج حولى مثل ذبابة

يهوى جسمى المجروح

ويرفرف حينا ،

ثم يغوص بطيئا فى جوف الكون المفتوح

أخشى عندئذ أن أوخذ عنْوة

وتستمر القصيدة على هذا المنوال ، كل بيت فيها يبدأ بفعل مضارع هو فى عمقه معطوف على الفعل الذى يبدأ به البيت السابق ، ولكن حرف العطف حذف منه اعتمادا على صدور هذه الأفعال كلها من «متكلم» واحد ، ولذلك تبدأ كل الأفعال بالهمزة ، وضمير المتكلم المستتر هو الفاعل ، ولذلك عندما جاء الفعل مبدوءا بالياء كان فاعله مضافا إلى ياء المتكلم فقام هذا بالتعويض عن استتار الفاعل فى الفعل «يهوى جسمى المجروح» فلما جاءت أفعال أخرى بعده احتاج إلى إظهار «الواو» فقال «ويرفرف حينا» فلما عاد إلى الأفعال الصادرة عن المتكلم مرة أخرى حذف الواو ، فقال :

أخشى عندئذ أن أوخذ عَنوهْ

والظاهرة نفسها ، وأعنى بها الإتيان بالأفعال المضارعة صادرة من ضمير المتكلم فى أوائل الأبيات ، نجدها فى قصيدة «رؤيا» (ص ٣٢٤) وتبدأ القصيدة بفعلين متعاطفين ، ويذكر حرف العطف لأنهما غير صادرين من المتكلم :

فى كل مساء حين تدق الساعة نصف الليل ، وتذوى الأصوات

فلما بدأت الأفعال تصدر عن المتكلم سقط حرف العطف ، فقال :

أتداخل في جلدى ،

أتشرب أنفاسى ، وأنادم ظلى فوق الحائط

أتجوّل فى تاريخى ،

أتنزه فى تذكاراتى

أتحد بجسمى المتفتت فى أجزاء اليوم الميت .

فإذا لم يكن الفاعل ضمير المتكلم المفرد فى الأفعال المضارعة ظهر حرف العطف، وكما فعل فى مطلع القصيدة حدث فى مطلع أحد مقاطعها حيث كان الفاعل غير ضمير المتكلم ، إذْ يقول :

فى كل صباحٍ يُفْتَح بابُ الكونِ الشرقىُّ

وتخرُج منه الشمسُ اللهبيةْ

وتُذَوِّبُ أعضائى ، ثم تجمّدها .

وريثما تستقر الأحداث وتبدأ فى التلاحق يحذف حرف العطف :

تلقى نورًا يكشف عُرْيى

تتخلع عن عورتى النجْماتْ

أتجمع فأرًا ، أهوِى من عليائى .

لا أريد – بالطبع – أن أستخلص قاعدة ، فليس هذا من شأن هذه الدراسة ، وليس من شأن الدراسة الأسلوبية ، ولكن الغاية هى الوصف والتفسير فحسب ، ولكى تكون الدراسة مفيدة ، تقتصر على نصّ واحد ، وهو هنا القصيدة بأكملها ، لأن كل نصّ يحمل خصائصه الأسلوبية به التى تعد مفاتيح لفهمه وكشف خباياه . فى هذه القصيدة وسابقتها نجد «المتكلم» هو مصدر الأحداث ، تصدر عنه الأحداث كلها سلبا أو إيجابا بلا ترتيب لأهميتها أو أزمانها . إن إسقاط حرف العطف فيها يجعلنا نتصور المتكلم فى بؤرة هذه الأحداث ، وتصدر عنه هذه الأحداث ، وكأنها تصدر فى وقت واحد .

وليس حذف حرف العطف مقصورا على حذفه مع الفعل المضارع وحده ، بل نجده كذلك مع الفعل الماضى ، وقصيدة «الشمس والمرأة» (ص ٣٢٧) تعد نموذجا لهذه الحالة ، يقول صلاح عبد الصبور :

كانت تتململ فى ضجعتها ،

شمسٌ غاربةٌ

تتفصد نورًا مكتوما ،

تتمزق فى منحنيات الظل

وتهوى أشلاءَ

★

كانت تتململ فى ضجعتها

تخفى بضع خطوط فى ساقيها

تتمدد زرقاءَ

عيناها تنطفئان وتشتعلان

هدباها يرتخيان ويرتعدان

تتذاكر عهدًا ذهبيا ،

قصَّته فى صحبة رجل مجنونٍ

لا يتورع أن يُضجِعها فوق العشب

ويلقم نهديها حتى تبكى إعياء

★

هبطت عن مضجعها لما جاء الليل

بلّت شيخوختها فى ماء البحر

أغفت حتى تولد فى الصبح الدانى عذراءَ

★

هزّت نهديها الممطوطين

بحثت بينهما عن مفتاح الغرفهْ

نظرت تتلمس خطوتها فى الرمْلِ ،

وقامت مرهقة شمطاءَ

أخذت من أول دكان ما يكفيها من خبز ونبيذٍ ودخانْ

ذهبت كى ترقد فى ماضيها

تنشئه إنشاءَ

★

الصبح يشدّ ذؤابات الشمس العذراءِ

ويُفرشها الحصباءَ



كانت تتبسَّم ميتة ،

ويداها في نهديها ،

فمها يتحلب ماءَ

في هذه القصيدة ثماني قواف تمثل نهايات صوتية موحدة «أشلاء – زرقاءَ – إعياءَ – عَذراءَ – شمطاء – إنشاءَ – الحصباءَ – ماءَ» . وكل قافية منها تغلق دائرة تبدأ بفعل ماضٍ مسند إلى ضمير الغائبة المفردة «كانت – كانت – هبطت – هزّت – أخذت – كانت» إلا الدائرة التي جاءت قبل الأخيرة فقد بدأت ببداية مغايرة ، وهذا البيت يمثل دائرة خارجية محيطة بالحدث :

الصبح يشد ذؤابات الشمس العذراء ويفرشها الحصباءَ

لتلقي الضوء على الأحداث الأساسية ، ولتوحي ببدء دورة جديدة من دورات الحياة المتجددة التي تودّع قديما غاربا ، وتستقبل جديدا مقبلا سوف ينتهي النهاية نفسها .

كان مقتضى المعيار النمطي أن يبدأ كل بيت بحرف العطف «الواو» ولكن الأداء اللغوي تخلّى عن هذه الوسيلة وأتى بها من غير واوات العطف ، كما أسقط واوات العطف في تلافيف بعض الدوائر الداخلية في القصيدة (بلّت – أغفت – بحثت – نظرت – أخذت – ذهبت – فمُها يتحلب ماء) .

إنّ إسقاط واو العطف في أول كل «مقطع» من مقاطع القصيدة ، وهو ما سميته «دائرة» لتشابه البداية والنهاية ، يجعل القارئ يدرك أن الحركة الحدثيَّة تبدأ من النقطة

نفسها التى تبدأ منها سابقتها ، فهى حركة فى دائرة مغلقة تحدث فى منطقة ثابتة مضجرة بدأت بالتململ وانتهت بالموت الساخر «كانت تتململ - كانت تتململ - هبطت» فالتململ أدّى إلى الهبوط ، وحاولت التحرك من جديد «هزّت نهديها الممطوطين» ولكن النهدين كانا ممطوطين وليس فيهما إدرار يغذى الرغبة الواهنة فكانت النتيجة أنها «كانت تتبسّم ميتة ، ويداها فى نهديها» إنه تبسم السخرية من هذه الرغبة فى الحركة التى لا تجد ما يمدها بالحياة . ولعل سيطرة ضمير «الغائبة» على القصيدة كلها أعطى دلالة التولّى والغروب ، فهى «شمسٌ غاربة» نورها مكتوم تتمزق فى منحنيات الظل وتهوى أشلاء ، على حين أن هناك شمسا أخرى عذراء تولد من جديد ، وسوف تلقى هذا المصير نفسه ، لأن الصبح يُفرشُها الحصباء .

وكان مقتضى المعيار - النمط أيضا أن تذكر واو العطف مع الأفعال التى وردت فى خلال «الدائرة» أو المقطع ، ولكنها حذفت فى السطح مع إرادتها فى العُمق . وإذا كان إسقاط حرف العطف يوحى بسرعة الأحداث وتلاحقها أحيانا كما رأينا فى القصيدة التى سلفت من قبل ، فإنه هنا يوحى بعكس ذلك تماما ، ولعل ذلك راجع إلى اختيار الأفعال الماضية ونوعها المعجمى ، ولعل السياق اللغوى كذلك ساعد على إنتاج هذه الدلالة لحذف حرف العطف مع هذه الأفعال ، فالسياق اللغوى فيه تململ «كانت تتململ فى ضجعتها » وضجعة وهبوط وإعياء وإغفاء ، ولذلك عندما جاء هذا المقطع :

هبطت عن مضجعها لما جاء الليل

بلّت شيخوختها فى ماء البحر

أغفت حتى تولد فى الصبح الدانى عذراء .

وسقطت فيه أداة العطف كانت الحركة بطيئة متثاقلة لا حيوية فيها تنقل خطوتها فى الرمل إرهاقا وشيخوخة وعجزا ، وكأن كل حدث منها منقطع عما قبله .

ولعلَّ هذا يفسر لنا أن كل ظاهرة مرتبطة بسياقها ، ويؤكد أنها لا تعطى الدلالة نفسها فى كل موضع ، ولكنها تختلف باختلاف السياق .

★★★

لعل فيما قدمت من هذه الاستعمالات «الانحرافية» دليلا على ما وراءها . وأريد أن أؤكد أن مفهوم «الانحراف» أوسع من استيعاب هذه الاستعمالات ؛ فهذه الاستعمالات نموذج فحسب من نماذج الانحراف الأسلوبى ، أو مثال من أمثلته . ويمكن - بالطبع - تتبع النماذج الأخرى فى شعر صلاح عبد الصبور وغيره . وكما كان «الانحراف» الأسلوبى متمثلا فى الاستعمالات المخالفة لنظام النحو الموصوف فى النثر، ويمكننا أن نطلق عليه «النحو النثرى» ، يمكن أن يكون كذلك فى الاستعمالات الموافقة، ولكنه حينئذ يأخذ مظاهر أخرى ، قد تكون فى غلبة الأفعال على الأسماء مثلا أو شيوع الفعل المضارع دون غيره ، أو شيوع استخدام نوع من أنواع الضمائر دون سواها، أو غلبة إحدى الوظائف النحوية على غيرها ، أو غير هذا أو ذاك مما يمكن أن يلحظ فى النص المعين . وما زلت أؤكد أن كل استعمال من هذه الاستعمالات مرهون بسياقه النصى الوارد فيه ، ولا يفسر إلا فى إطاره ، وهكذا يكتسب كل استعمال حيوية متجددة بتجدد النصوص . ولقد كان أسلافنا على شريعة من الأمر عندما اهتدوا بصفاء فطرتهم هذا إلى مع النص القرآنى فتجلت فيه ملكات عظيمة فى التناول الأسلوبى نظلمها ونقضى عليها إذا لم نحاول إحياءها فى نصوص أخرى . يقول جون ليونز : «أعطنى السياق الذى وضعت فيه الكلمة وسوف أخبرك بمعناها» ويضيف: «من المستحيل أن تعطى معنى كلمة بدون وضعها فى سياق ، وتكون المعاجم مفيدة بقدر ما تذكره من عدد سياقات الكلمات وتنوعها»[٩٦] . إن السياق هو الذى يحدد المعنى ، ويختار أنماط التراكيب التى تؤديه فلابد من توافق التراكيب مع السياق .

# خـاتمـة

يعد هذا البحث دراسة فى «نحو النّص» الذى يلقى فى الآونة الأخيرة اهتماماً كبيرا من الباحثين الذين يستخدمون معطيات البحث اللغوى فى دراسة الأدب ، ونحو النّص ينظر إلى العمل كلّه قصيدة أو غيرها على أنه وحدة التحليل ، وليست الجملة . وهو لا يغنى عن دراسة الجملة بطبيعة الحال ، بل إنه يفيد من معطيات دراسة الجملة فى تكوين هيكله وإقامة بنائه على اعتبار أن نحو الجملة بمكوناته يعد «علاقات أفقية» تتداخل فى نسيج النص مع «العلاقات الرأسية» التى يمثلها نحو النّص . ونحو النص ليس نحوّا تقويميا يعنى بالتصويب والتخطئة ، ولكنه «وصفى تفسيرى» ، يصف الظاهرة ، ويحاول أن يفسرها فى إطار النص تفسيراً يتلاءم مع السياق الخاص بالنص نفسه .

ولقد ارتبطت محاولات التفسير فى القديم بالجملة لأن «النحو» السائد كان نحو الجملة . ولكن هذه المحاولات القديمة لم تكن تُغفل السياق فى كل الأحوال ، وما قالوه فى هذا الصدد يمكن أن تؤسس عليه نظريات مفيدة إذا أحسن استغلالها وأجيد عرضُها .

وإذا كنّا ننظر إلى كل «قصيدة» على أنها عمل مستقل ، وأنها «نص» قائم بنفسه فلابد أن يكون هذا النّص مشتملا على وسائل خاصة تعين على فضّ أختامه وفكّ مغاليقه ، وينبغى أن تكون هذه الوسائل متضافرة لا متنافرة ، ومتقارضة لا متعارضة ، بمعنى أنه إذا بدئ من زاوية منها أدت إلى النتيجة التى يؤدى إليها البدء من زاوية أخرى ، فإذا أخذنا الأصوات مرتكزا للتفسير مثلا توصلنا إلى النتيجة التى يؤدى إليها

اتخاذنا «التراكيب» منطلقا فى التحليل . ومن جانب آخر إذا انطلقنا من «نحو النص» وقواعده السّياقيّة والتركيبية نجد أن الجوانب الأخرى المكونة للقصيدة من أصوات وقافية ووزن لا تتعارض مع معطيات القواعد بل تساعد على تجلية الغاية نفسها وتحقيق المطلب نفسه . فالنص كله - إذن - بنية واحدة متماسكة ، وكل درب نسلكه فيه يفضى إلى نقطة تفضى إليها الدروب الأخرى .

ولقد اعتمد هذا البحث على «السياق» فى تفسير الظاهرة النحوية الانحرافية ، والسياق الذى يعنيه فى الشعر خاصةً لابد أن يكون سياقا لغويا ؛ لأن «سياق الحال» [٩٧] ، وهو الظروف الملابسة للنص المحيطة به ، لا يكون واضحًا فى القصيدة . وكل قصيدة تخلق سياقها الخاص بها ، وهو لا يكون إلا سياقا لغويا بعناصره المختلفة ، والسياق اللغوى هو الذى يبقى مع القصيدة ، وأما «سياق الحال» فإذا كان سياق القصيدة اللغوى قادرا على تضمّنه والإشارة إليه فإنه حينئذ يصبح سياقا لغويا ، وأما إذا لم يتضمنه سياق القصيدة اللغوىّ فمعنى هذا أن القصيدة لا تكون فى حاجة إليه ، وتصبح مكتفية بنفسها . إن كل قصيدة بوصفها عملا متكاملا نصّ واحد له سياقه الخاص به ؛ ولذلك لابد من تفسير القصيدة كلها بوصفها نصًّا واحدًا من خلال السياق الذى تصنعه القصيدة نفسها ، ولابد - كذلك - من ربط كل ظواهر النصّ بما فيها الظواهر النحوية (الصوتية والصرفية والتركيبية) بالنّص ، ومحاولة تفسير النمط والانحراف فى إطار السياق .

وقد كان هناك مبدأ جرى عليه هذا البحث هو أن كل ما يرد فى القصيدة مقصود من الشاعر ، يستعمله ليوحى به إلى معنى يرمى إليه ، كما حدد ذلك سيبويه من قديم، ولابد من رفع الوصاية على الشعراء الكبار ، تلك الوصاية التى يفرضها من يرون الصواب رأيا واحدًا ، وقد رأينا أن كل استعمال ورد فى شعر صلاح عبد الصبور من الاستعمالات المخالفة لنظام قواعد النثر المطردة ، له عمق استعمالى قديم استعمله من

قبل شعراء يُحتج بلغتهم وتتخذ لغتهم مقياساً يقاس عليه ، ولعل هذا يؤكد الحاجة من جديد إلى العمل على فصل الشعر عن النثر فى التقعيد النحوى ؛ لأن التسوية بينهما ظلمت الشعر بوجود ما يسمّى ضرورة فيه ، وظلمت النثر بفرض قواعد عليه لم تستعمل فيه ، ولأن قواعد كل فن لابد أن تكون نابعة منه هو نفسه من خلال نماذجه التى تعدّ معيارا يقاس عليه .

ولم يكن الهدف - على أية حال - التماس العذر لشعراء الشعر الحر ، ممثلين فى رائد من روادهم ، فى ارتكاب هذه الاستعمالات التى تعد من وجهة نظر القدماء «ضرورة» ومن وجهة نظر المحدثين «انحرافات» تمثل ملمحًا أسلوبيا ، فهى استعمالات - كما رأينا - مسموح بها ، مرخّص للشعراء فى استعمالها من زمن بعيد ، وقد كان الشعراء يستعملونها قبل أن يوجد النحويون الذين يرخصون لهم فيها . ولم يكن الهدف كذلك أن أبين أنّ الانحرافات الأسلوبية في أبنية المفردات أو فى التراكيب أفضل من غيرها ، فليست المفاضلة واردة فى هذا المجال . ولكن كان الهدف الواضح هو الوصف والتفسير ، ومحاولة كشف أن الشعراء حينما يستخدمون شيئا فى شعرهم يكون لهذا اللون من الاستخدام مقابل دلالى مطلوب ، ورصيد من المعنى مقصود ، وأنهم يعمدون إلى ذلك بالحدس الشعرى ، ويحاولون بهذا الاستخدام المعين وجها - كما يقول سيبويه - سواء أكان هذا الوجه وجها نحويا أم وجها دلاليا ، وهما وجهان لعملة واحدة على كل حال .

## الهوامش والتعليقات

(١) هناك كتاب ألفه ثلاثة من المختصين فى الأدب ونقده بعنوان «فى البلاغة والنقد الأدبى» لطلاب كلية التربية الأساسية بالكويت ، يقول فيه مؤلفوه عن الشعر الحر «الشعر الحر يفقد أهم خصائص الشعر وهو الوزن» (ص ٢٩٢) ومهما يكن من أمر تفسيرهم لهذه العبارة فهى تحمل مضمونا غير صحيح فى وصفه للشعر الحر . (د. حسن محسن - د. صلاح حسن - د. عز الدين الجردلى - الكويت ١٩٨٥ م) .

(٢) هناك وجهتا نظر حديثتان فى الدرس اللغوى ، الأولى هى تلك التى تقوم على اعتبار اللغة منظومة علامات لغوية ليس غير ؛ ومن هنا يكون مفهوم الألسنية قائما على وصف اللغة ، وينهض على ما يعرف بالمعاينة الموضوعية لسلوك المتكلمين اللغوى ، ويرمى هذا الوصف إلى عرض كل ما تتمتع به اللغة المدروسة من خصائص ذات قيمة فى ذاتها . وهذا هو اتجاه المدرسة التى قادها دى سوسير الذى يرى أن اللغة تدرس فى ذاتها ولذاتها .

والأخرى هى تلك التى تقوم على تعريف اللغة بأنها منظومة قواعد لا منظومة علامات لغوية . وهذه النظرية تنبنى على أن اللسان واحد لدى البشر جميعا وما يصدر عنه إنما هو جميع اللغات بوصفها ظاهرة خاصة ، ويعدّ تحليل اللغات دليلا على أن لها كليات ألسنية مشتركة هى ما يعرف بالسمات ، والمقولات ، والمفاهيم المتشابهة ، وكل هذا يؤدى إلى الاعتراف بأن ما يتباين فى اللغات إنما هو نتيجة لتغيرات سطحية ، أما أبنيتها العميقة فإنها واحدة متشابهة ، وهذا هو اتجاه تشومسكى وأتباع مدرسته الذين أسهموا فى تطوير نظرياته .

(انظر : مدخل إلى الألسنية ص ١٨ ، ١٩ - يوسف غازى - الطبعة الأولى ١٩٨٥ - منشورات العالم العربى الجامعية) .

(٣) انظر كتابى : بناء الجملة العربية ص ٢٤٩ ، ٢٥٢ (دار الشروق ١٩٩٦م) .

(٤) ديوان صلاح عبد الصبور ، المجلد الأول ص ١٨ (دار العودة - بيروت - الطبعة الأولى ١٩٧٢ م) .

(٥) انظر : الكتاب لسيبويه ٣/٦٣٣ (طبعة دار القلم) وقد تابع النحويون سيبويه فى جعل هذا ضرورة . (انظر : المقتضب للمبرد ١/٢٥٩ تحقيق الشيخ عبد الخالق عضيمة . وانظر : الكامل للمبرد أيضا ٢/٥٨ تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم والسيد شحاتة - دار نهضة مصر) . وفى الكامل يقول المبرد : وقال الفرزدق يعنى يزيد بن المهلب :

وإذا الرجالُ رَأَوْا يزيد رَأيتَهم     خُضعَ الرقابِ نواكسَ الأبصارِ

وفى هذا البيت شىء يستظرفه النحويون ، وهو أنهم لا يجمعون ما كان من فاعل نعتا على فواعل لئلا يلتبس بالمؤنث ، لا يقولون ضارب وضوارب وقاتل وقواتل ، لأنهم يقولون فى جمع ضاربة: ضوارب وقاتلة : قواتل . ولم يأت ذلك إلاّ فى حرفين أحدهما فى جمع فارس : فوارس ؛ لأن هذا مما لا يستعمل فى النساء ، فأمنوا الالتباس . ويقولون فى المثل : هو هالك فى الهوالك ، فأجروه على أصله لكثرة الاستعمال لأنه مثل : فلما احتاج الفرزدق لضرورة الشعر أجراه على أصله فقال : نواكس الأبصار ، ولا يكون مثل هذا أبداً إلا فى ضرورة» .

ويجعله بعضهم من الشاذ ، جاء فى شرح الأشمونى ٤/١٤١ نقلا عن شرح الكافية : «نص سيبويه على اطراد (فواعِل) فى (فاعِل) صفة لمذكر غير عاقل . قال : وإنما الشاذ فى نحو فارس وفوارس، يعنى فيما كان الفاعل صفة لمذكر عاقل ، وقد أشار

( ابن مالك ) إلى هذا بقوله : «وشذ فى الفارس مع ما ماثله» وذلك قولهم فى فارس وناكس وهالك وغائب وشاهد : فوارس ونواكس وهوالك وغوائب وشواهد . وكلها صفات للمذكر العاقل .

وتأول بعضهم ما ورد من ذلك على أنه صفة لطوائف فيكون على القياس ، فيقدر فى قولهم : هالك فى الهوالك : فى الطوائف الهوالك . قيل : وهو ممكن إن لم يقولوا : رجال هوالك» .

ولعل من الواضح هنا أن النحويين لا يعنيهم - وهذا ليس عيبا عليهم - إلا اطراد الصيغ ، واطراد القواعد شعرا ونثرا . وهم بذلك يعاملون الشعر على أنه «كلام» فقط لا أنه «كلام مخصوص» . وانظر: التفسيرات المختلفة لتوجيه بيت الفرزدق السابق فى خزانة الأدب للبغدادى ١٢/٢٠٤ - ٢١١ تحقيق عبد السلام هارون .

(٦) انظر : علم اللغة والدراسات الأدبية ، دراسة الأسلوب - البلاغة - علم اللغة النصى ص ٦٨ لبرند شبلنر (ترجمة د. محمود جاد الرب - الطبعة الأولى ١٩٨٧ - الدار الفنية للنشر والتوزيع - القاهرة) .

(٧) انظر : السابق نفسه ص ٧٨ ، ٧٩ ، وانظر أيضا : اللغة والإبداع للدكتور شكرى محمد عياد ص ١٨٣ يقول :

وقد اقترح أحد أتباع تشومسكى أن تتخذ «البنية العميقة» أساسًا لتعيين الانحرافات (ج.ب. ثورن : النحو التوليدى والتحليل الأسلوبى) .

ولكن د. شكرى عياد يعترض على هذا قائلا : ولكن البنية العميقة - كما عرفنا - فرض ذهنى لا علاقة له بالاستعمال ، والحكم فى تعيين الانحراف إنما هو الاستعمال .

وذهب آخر من أتباع تشومسكى أيضا ، إلى أن الجملة التى تخالف قاعدة أصلية

فى ذلك النحو تكون أقل نحوية ، ومن ثم أكثر انحرافا من تلك التى تخالف قاعدة أكثر تخصيصا ، وبناء على ذلك فجملة مثل : «أنت أمس» أشد انحرافا من «الأشجار تهمس» لأن الأولى خالفت قاعدة أصلية وهى الإخبار عن شخص بوصف ، فأخبرت عنه باسم زمان ، أما الثانية فخالفت قاعدة فرعية ، وهى أن الهمس فعل يسند إلى العقلاء لا إلى النبات (سول سابورنا : تطبيق علم اللغة على اللغة الشعرية) .

ويعترض د. شكرى عياد على هذا الاقتراح أيضا قائلا : وهذا الاقتراح - كسابقه - ينظر إلى القاعدة ولا ينظر إلى الاستعمال ، أى أن كليهما يلغى تأثير السياق الخارجى على السياق اللغوى ، فكون إحدى الجملتين أشد انحرافا من الأخرى مرتبط بالمعنى ، والمعنى مرتبط بالسياق الخارجى أو المناسبة إلى درجة حملت بعض اللغويين على اعتبارهما شيئا واحداً .... فلو قال شخص لآخر : «أنت أمس» يريد أنه ينتمى إلى الماضى ، أو يعيش الماضى لكانت أقل انحرافا من قوله : «الأشجار تهمس» (تأمل هذا المثال العملى أن يقول زعيم مخاطبا جمعا من الشباب : نحن اليوم وأنتم غدًا) والأرجح أن اللغة الفنية لن تخالف القواعد الأصلية على كل حال ، وإلا كانت غير مقبولة إطلاقا ... فمخالفة القواعد فى اللغة لا يمكن أن تجرى بدون ضابط . وقد أطلق النحويون العرب اسم «الضرورات الشعرية» على ما يجوز للشاعر دون الناثر . والتسمية نفسها تدل على أن الشاعر لا يقدم على هذه المخالفات إلا مضطرا لإقامة الوزن أو القافية ، ولكنهم لاحظوا أيضا أن البليغ - شاعرا أو ناثرا - ربما خالف القاعدة من غير اضطرار .

واعتراض الدكتور شكرى عياد على أتباع تشومسكى مبنى على النظر السريع ، لأنهم وصفوا القواعد بدقة وتفصيل ، وكل ما أشار إليه من اعتراض متضمن فى وصف القواعد بحيث يعد الانحراف عنها واضحا وما قاله عن وصف النحاة العرب لمخالفات

الشعراء يحتاج إلى تمحيص (انظر : كتابى : لغة الشعر : دراسة فى الضرورة الشعرية (دار الشروق ١٩٩٦) .

(٨) أشهر التعريفات التى تعرف الأسلوب تعريفان . أحدهما يعرفه بأنه انحراف deviation عن معيار Norm أو مفارقة departure أو مجاوزة ، وهو كما يقول جون كوين المصطلح الذى اختاره شارل برينو وبول فاليرى عند الحديث عن الأسلوب ، وهو ما يستعمله أيضا معظم المتخصصين اليوم . وفى الحقيقة فإنه مصطلح لا يحمل إلا معنى سلبيا ، ويمكن أن نعرف الأسلوب بأنه مجاوزة فنحن لا نحدد ما يوجد فيه ، ولكن نحدد ما لا يوجد فيه ، فنقول : الأسلوب هو ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مصوغا فى قوالب مستهلكة . لكن يبقى أن الأسلوب على هذا النحو الذى يستخدمه الأدب له قيمة جمالية ، وهو مجاوزة بالقياس إلى المستوى العادى ، وإذن فهو خطأ ، ولكنه كما يقول برونو «خطأ مراد» فالمجاوزة إذن نقطة شديدة الاتساع ، وما ينبغى عمله هو التخصيص بأن نقول : لماذا تعد ألوان من المجاوزة جمالية وألوان أخرى لا تعد كذلك . ومع ذلك فإن مصطلح المجاوزة يحتفظ بقيمة عملية مؤكدة ولا يمكن إحلال غيره محله . (بناء لغة الشعر - جون كوين - ترجمة د. أحمد درويش - مكتبة الزهراء) .

والآخر يعرف الأسلوب بأنه اختيار Choice أو انتقاء Selection يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة من بين قائمة الاحتمالات المتاحة فى اللغة . وسواء أكان هذا أم ذاك فإنه لا يمكن القيام بذلك إلا فى ضوء التحليل الشامل للغة المعينة حتى يمكن قياس المتنوع إلى المتجانس والخاص إلى العام . يقول هاليداى : «إذا كان لعالم اللسان أن يأمل فى الإسهام فى تحليل الأدب الإنجليزى فإن عليه أولا أن ينجز وصفا شاملا لإنجليزية العصر على كل المستويات» (انظر : الدراسة الإحصائية للأسلوب . بحث فى المفهوم والإجراء والوظيفة . د. سعد مصلوح - عالم الفكر - المجلد العشرون - العدد ٣ - ١٩٨٩ م) .

وبين «الاختيار» و «الانحراف» - كما يقول د. شكرى محمد عياد - تقابل من أكثر من وجه ، فالاختيار محـدود بالإمكانات المتعـارفة فى اللغة ، والتى تصنف عند النحويين تحت أسماء «المطرد» و «الغالب» و «الكثير» فى حين أن الانحراف يبتعد عن طرق التعبير الشائعة ، وربما اقترب من «القليل» وحتى «الشاذ» (أو «الضرورة الشعرية») .

والاختيار يوجد فى اللغة الجارية أو لغة الحديث وإن لم يكن سمة مميزة لها كما هو فى اللغة الفنية فى حين أن الانحراف يخص اللغة الفنية ، وهذا منطقى ؛ إذ إن الخروج على الطرق المتعارفة فى التعبير معيب اجتماعيا ، ولكنه فضول إذا كان له غرض فنى ، ولذلك لا يقدم عليه إلا أديب متمكن ، كما كان القدماء يقولون إن العربى الفصيح إذا قوى طبعه لم يبال أن يقع الشذوذ فى شىء من كلامه (انظر : الخصائص لابن جنى ٢/٣٩٢).

والاختيار مرتبط بالقائل أو المبدع وقلما يشعر به المتلقى إلا أنه يرتاح له ، فإذا أراد أن يعيد الكلام أو يأتى بمثله لم تسعفه قريحته ، ولهذا سمى الكلام الذى غلبت عليه خاصية الاختيار «السهل الممتنع» والانحراف على العكس ، فقد يصدر عن المبدع بصورة عفوية إذا انطلق فى التعبير ، ولكن المتلقى يشعر به شعورا قويا فى جميع الأحوال .

ولذلك يميل بعض علماء الأسلوب إلى اعتبار الانحراف حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ كما يرى ريفاتير فى «معايير لتحليل الأسلوب» .

ويرى د. عياد أن هذا جانب واحد للانحراف ، وأن الجانب الآخر والأهم هو لزوم الانحراف لتحقيق الأثر الكلى للنص . ويربط د. شكرى عياد بين الانحراف ونظرية الإعلام أو الإبلاغ ، ويشرح ذلك من خلال التوقع الذى يقترن بقواعد اللغة الصوتية والصرفية والنحوية ، ويرى أن نظرية الإعلام تقدم تفسيرا علميا لوظيفة الانحراف ، ثم

يخلص إلى اعتبارين مهمين أولهما أنه ينبغى ألا نقيس الانحرافات أو غيرها من السمات الأسلوبية بقواعد اللغة بصورة مطلقة وشاملة ، فتقسيم كل قاعدة إلى أصل وفروع يجب أن يكون مبدأ مرعيا فى كتب النحو ، ثم يجب ألا يكون معيار الانحراف هو كتب النحو المطولة ولا معاجم اللغة الموسعة ، فالمعيار فى كل دراسة أسلوبية هو اللغة الجارية ، واللغة الجارية قد لا تكون هى لغة الحديث بل صورة ذهنية مجردة خالية من آثار اللهجات والأعراف اللغوية المختلفة ، هى إن شئت ، اللغة التى يتكلمها شخصان متعلمان من قطرين عربيين متباعدين إذا التقيا للمرة الأولى (إنه يعنى اللغة المشتركة بين أبناء الوطن العربى وهى العربية الفصحى المعاصرة) .

الاعتبار الآخر هو أن المعيار الكمى نافع فى تعيين الانحراف بقدر ماهو نافع فى استخلاص قواعد اللغة نفسها ، ويمكننا تعيين الانحراف بناء على تكرار سمة لغوية ما إلى درجة غير عادية . ولو لم تكن فى حال انفرادها مختلفة اختلافا قويا عن نمط اللغة المعيارية .

(انظر : اللغة والإبداع للدكتور شكرى محمد عياد : ٧٨ - ٩٠ - القاهرة - ١٩٨٨ م) .

وينقل برند شبلنر خمسة أنواع للانحرافات المقبولة فى النظرية الأسلوبية هى :

١- انحرافات يمكن أن تندرج - حسب درجة امتدادها فى النص - فى الانحرافات الموضعية أو الشاملة ؛ ويصيب الانحراف الموضعى جزءا محددا من السياق . ويمكن وصف الاستعارة بأنها انحراف موضعى عن اللغة المعيارية . أما الانحراف الشامل فإنه يصيب النص كله مثل تردد وحدة لغوية معينة بكثرة لافتة للنظر أو بقلة لافتة للنظر فى نص ما ، فيعد هذا انحرافا شاملا يمكن تحديده إحصائيا.

٢- انحرافات يمكن إدراكها من خلال النظر إلى صلتها بنظام القواعد المعيارية فتتنوع إلى انحرافات سلبية وإيجابية ، ولا ينظر للانحرافات السلبية على أنها تقييد أو

تضييق للمعيار . أما الانحرافات الإيجابية فإنها تقدم قواعد إضافية لتقييد المعيار وتحديده . وتنشأ فى الحالة الأولى تأثيرات شعرية بانتهاك القواعد النحوية ، وفى الحالة الثانية ، بقيود فى النص كالقافية مثلا . وقد انتشرت النظرية التى تعد الأسلوب انتهاكا لقواعد المعيار اللغوى فى أسلوبية الانحراف ، ووجدت اهتماما كبيرا فى السنوات الأخيرة خلال مناقشة الأسلوب فى علم النحو التحويلى التوليدى .

٣- انحرافات يمكن تصنيفها على ضوء صلة المعيار بالنص الذى هو مجال التحليل ، فيمكن تمييز الانحرافات الداخلية من الخارجية . فحينما تبرز وحدة لغوية عن المعيار الممتد فى النص كله يوجد انحراف داخلى ، أما الخارجى فإنه يحدث إذا انحرف أسلوب النص عن معيار اللغة المعينة (النظام اللغوى) .

٤- انحرافات تصنف بناء على المستوى اللغوى الذى تحدث فيه ، وبهذا يمكننا تمييز الانحرافات التالية : الانحرافات الخطية أو الكتابية ، أو الانحرافات الفنولوجية ، الانحرافات الصرفية ، الانحرافات النحوية ، الانحرافات الدلالية .

٥- انحرافات تميز بناء على وجود أسس أخرى مثل الوحدات اللغوية أو اندماجها بالمعنى الذى ورد عن جاكوبسون .

ويناقش برند شبلنر هذه الأنواع الدقيقة من الانحرافات ، ويذكر الاعتراضات على أسلوبية الانحراف التى تحتل مساحة كبيرة من اهتمامه فى كتابه «علم اللغة والدراسات الأدبية من ٦٠ - ٧٤».

ويستعرض جورج مونان أنواع الأسلوبية الحديثة التى قامت على أنقاض النظرية البلاغية القديمة فى فرنسا ، والتى كانت وجهة نظرها تدور حول «كيف يجب أن تكتب» . وكانت تعاليمها تساعد على فهم كيفية الأدب ، وقد وصفت بدقة قوالب أسلوبية ما زالت قائمة حتى الآن مثل الاستعارة والكناية والتشبيه وغيرها . ونلاحظ أن مترجم كتاب جورج مونان - مع غموض لغته - يستخدم مصطلح «العدول» بدلا

من «الانحراف» الذى يستخدمه مترجم كتاب شبلنر ، أو «المجاوزة» التى يستخدمها مترجم كتاب جون كوين . ومهما يكن من أمر فإن مونان يذكر عددا من النظريات الأسلوبية التى تختلف باختلاف زاوية النظر منها :

١- «**الأسلوبية النشوئية**» - وهى نمط من أنماط العدول - ولكنها تتم بالإجابة عن السؤال التالى «لماذا يكتب الكاتب؟» وهى النظرية التى قامت على أنقاض البلاغة القديمة من قرنين من الزمان فى فرنسا ، وتختلف أنماط الأسلوبية النشوئية باختلاف الأجوبة عن السؤال السابق ، فقد تكون الإجابة متعلقة بالتعبير عن الواقع المطلق ، وقد تكون أخلاقية ، أو اجتماعية ، أو نفسية ، أو جمالية ، وهى كلها أجوبة ضرورية للذى يريد أن يفكر فى مسببات الأثر الفنى ويتشبث بوضع السؤال السابق فى بداية تفكيره ، ولكن الخطر الأكبر فى هذا الاتجاه يتمثل فى استبطان الكاتب لا فى استبطان النصّ .

٢- وأما **الأسلوبية الوصفية** فإنها تهتم بالإجابة على سؤال آخر هو «كيف يكتب الكاتب» والمنطلق فى الإجابة عن هذا التساؤل هو القارئ لا الكاتب ويتمثل فى اعتبار الأثر الفنى وحده والاعتماد عليه ، والانطلاق منه وقد كتب بالفعل ، ولا يكون البحث عن سبب كتابة الكاتب له وإنما يكون البحث فى المقام الأول وظيفيا : كيف يؤثر فى القراء ؟

٣- وأما **النظر إلى الأسلوب باعتباره عدولا** فقد بدأ يتطور فى أواخر القرن التاسع عشر وهى نظرية فى الأسلوب تعتبره عدولا عن المعيار ، وقد عرّف أول الأمر من قِبل فون دير جابلنتز (١٨٧٥) بأنه درس تفضيل كاتب من الكتاب بعضَ وسائل اللغة على بعض . وعرفه موروزو بعد ذلك (١٩٣١) بأنه دراسة المظهر والجودة الناتجين عن الاختيار بين تلك الوسائل التى تضعها اللغة بين يدى كل متكلم ، وهذا الاختيار يمكن أن يقاس بما يسمى «حالة الحياد اللغوية» أو بما سماه موروزو «الانطلاق من نوع من درجة الصفر» فى الأسلوب ، أو «من شكل لغوى أقل ما يمكن تميزا» .

وقد نظر ليوسبيتزر (١٩٤٨) إلى الأسلوبية على أنها استخدام العناصر التى تمدنا بها اللغة استخدامًا منظما ، وأن ما يمكن من كشف ذلك الاستخدام - وهو الصفة الأسلوبية - الانحراف الأسلوبى الفردىّ أى العدول عن الاستعمال العادى .

وقد بحث بيير جيرو (١٩٥٤) عن مقياس موضوعى لهذه الأنواع من العدول بفضل منهج إحصائى فالألفاظ ذات التواتر غير العادى لدى كاتب من الكتاب بالنسبة إلى التواتر الموضوعى من خلال عدد كبير من الكتاب الآخرين المعاصرين له ، تكون الألفاظ المفاتيح عند ذلك الكاتب .

ويحاول ريفيتير (١٩٦١) أن يضبط مفهوم هذا العدول عن المعيار أكثر بتعريفه بأنه «احتمال ضعيف فى خصوص ظهور شكل من الأشكال اللغوية ، وهو ما يجنب اللجوء إلى مفاهيم المعيار أو الاستعمال العادى الذى يصعب إقراره .

وعلى حين يقرر كيبيدى فارجا (١٩٦٣) الأسلوب بأنه «المفاجأة» فإن جاكوبسون يعرفه بأنه الانتظار الخائب deviated expectancy .

وأما مارتينيه فإنه يعرف الأسلوب بأنه اختيار طريف لعناصر لغوية القصد منها الرفع من المحتوى الإخبارى فى البلاغ ، فالإخبار الذى تحمله وحدة لغوية يكون عكس احتمال ظهور تلك الوحدة فى الخطاب ، فأنت تزيد فى إخبار بلاغ من البلاغات كلما كانت الوحدة المنتمية لبعض الوحدات الأخرى ضعيفة التوقع أو لا نتكهن بها .

وقد وجهت اعتراضات أساسية للاتجاهات السابقة التى تدور فى إطار نظرية واحدة ، ولم تستطع أن تدحض الاعتراض المحورى التالى : ليس كل اختيار أسلوبا ، وليس كل ارتفاع فى نسبة إخبار بلاغ من البلاغات أسلوبا ، وقد قال مارتنيه وهو بصدد الحديث عن الأسلوب بوصفه ظاهرة مرتبطة بذلك الارتفاع فى نسبة الإخبار فى بلاغ ما : إنه يجب عدم تجاوز كثافة الإخبار المناسبة لاقتبال البلاغ ، ويجب أن نتجاوز على الأرجح نسبة الإخبار المناسبة لجدوى البلاغ أو عدم جدواه . وإلا فماذا نفعل؟ نصنع

بلاغة تقوم على نظرية الإخبار ، ونعلم - إذن - كيف يقع صنع الانتظار الخائب ، والعدولات ، والمفاجآت ، والانحرافات التى لا وظيفة لها إلا أن تكون انحرافات وعدولات ومفاجآت إلخ ، ولكن : مفاجآت لماذا ؟ وانحرافات لماذا؟ لن نحصل حينئذ إلا على لعب أسلوبية بدون وظيفة إنشائية .

ويضيف جورج مونان : فهذه النظرية التى تبرز بلا شك إحدى الخصائص فى كل أسلوب ليست رغم ذلك العصا السحرية التى تمكننا من كشف أسلوب من الأساليب وقياس قيمته الجمالية قياسا ثابتا . (مفاتيح الألسنية - جورج مونان - عربه وذيله بمعجم عربى فرنسى الطيب البكوش - منشورات الجديد - تونس ١٩٨١) .

وهناك نظريات أسلوبية أخرى متنوعة تختلف باختلاف زاوية النظر للنص موضوع الدراسة . انظر فى ذلك : (علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته : د. صلاح فضل . الاتجاه الأسلوبى فى النقد الأدبى: د. شفيع السيد - دار الفكر العربى - ١٩٨٦ . والأسلوب : دراسة لغوية إحصائية د. سعد مصلوح - دار الفكر العربى - ١٩٨٥ . والأسلوبية الذاتية أو النشوئية : عبد الله صوله - مجلة فصول - مجلد ٥ - العدد الأول ١٩٨٤ . والأسلوبية والأسلوب : نحو بديل ألسنى فى النقد الأدبى : د. عبد السلام المسدّى - الدار العربية للكتاب - ليبيا - تونس - ١٩٧٧ م . وأثر اللسـانيات فى النقد الأدبى الحديث : توفيق الزيدى - الدار العربية للكتاب - تونس ).

(٩) انظر :

Paul Roberts, Modern Grammar. P. 7, 8 (New York 1968)

وكان الدكتور محمد مندور يسمى هذه الظاهرة «كسر البناء» ويقول - وهو بصدد التعريف بما يسميه النقد اللغوى : «لقد تميز فى الغرب كتاب بما فى أسلوبهم من نتوء لا تعدو أن تكون خروجا على الدارج من الاستعمالات والتراكيب . وهذا النفر يطلق على الطريقة التى يبنون بها عباراتهم «كسر البناء» .

ومن النقاد – وبخاصة فى الغرب – من يرون أن اطراد الصحة اللغوية بمعناها الدارج لا يصدر عنه إلا أسلوب مسطح لا جدة فيه ولا رونق له . وهم يؤيدون رأيهم بالحقيقة الإنسانية المعروفة من أن الكمال المطلق ممل فى ذاته ، وأنه من الخير أن تأخذ الكتاب من حين إلى حين نزوة من شيطان الأدب تخرج بهم عن التعبير المتوقع المألوف» (فى الأدب والنقد ٢٤ ، ٢٥ – دار نهضة مصر للطبع والنشر – القاهرة – دون تاريخ) .

(١٠) عالجت فى كتابى « لغة الشعر : دراسة فى الضرورة الشعرية دار الشروق ١٩٩٦م» أسباب وجود هذه الظاهرة ونشأتها فى إطار مناهج النحويين ، وموقف النحاة منها ، وعالجت عددا كبيرا من مسائلها فى ضوء جديد ، كما ناقشتها فى ضوء تعدد اللهجات ، واختلاف الروايات ، والسليقة اللغوية ، وأخيرا ناقشت دور الشعر فى التقعيد النحوى ، وقد انتهيت إلى أنه لا يكاد يوجد ما سماه النحويون ضرورة شعرية ، ورأيت أن النحويين هم الذين اضطروا إلى هذا المصطلح نفسه وفقا لمنهجهم فى تناول الدرس اللغوى . وقد كانت مادة هذا الكتاب موضوع رسالتى لدرجة الماجستير بكلية دار العلوم سنة ١٩٧٢ م .

(١١) الخصائص لابن جنى : ٣٠٣/٣ ، ٣٠٤ .

(١٢) الخصائص ٣٩٢/٢ ، ٣٩٣. وانظر الباب الذى عقده ابن جنى بعنوان «باب فى شجاعة العربية» ٣٦٠/٢ – ٤١١ فى الخصائص ، وأورد فيه نماذج مختلفة لهذه «الشجاعة» ومن بينها أمثلة يعدها النحويون من ضرورة الشعر .

(١٣) اللغة لفندريس : ٢٠٧ (ترجمة عبد الحميد الدواخلى ود. محمد القصاص – الأنجلو المصرية) .

(١٤) انظر : الشعر والشعراء لابن قتيبة ٨٨/١ ، ٨٩ حيث يقول : «والمتكلف من الشعر ، وإن كان جيداً محكما ، فليس به خفاء على ذوى العلم لتبينهم فيه ما نزل بصاحبه من طول التفكر ، وشدة العناء ورشح الجبين ، وكثرة الضرورات ، وحذف ما

بالمعانى حاجة إليه ، وزيادة ما بالمعانى غنى عنه ، كقول الفرزدق فى عمر بن هبيرة لبعض الخلفاء :

أولـيتَ الـعـراقَ ورافـديْـهِ فـزاريًّـا أحـذَّ يـد الـقـمـيص

يريد : أوليتها خفيف اليد ، يعنى فى الخيانة ، فاضطرته القافية إلى ذكر القميص . (ورافداه : دجلة والفرات) . وكقول الآخر :

مـن الـلـواتـى والـتـى والـلاتـى زعـمـن أنـى كبرت لـداتـى

وكقول الفرزدق :

وعضّ زمـانٌ يـا ابـنَ مـروان لم يـدعْ مـن المال إلا مُـسْـحـتًـا أو مجلّـف

فرفع آخر البيت ضرورة ، وأتعب أهل الإعراب فى طلب العلة ، فقالوا وأكثروا ، ولم يأتوا فيه بشىء يرضى . ومنذا يخفى عليه من أهل النظر أن كل ما أتوا به من العلل احتيال وتمويه . وقد سأل بعضهم الفرزدق عن رفعه إياه فشتمه وقال : على أن أقول «وعليكم أن تحتجوا» .

(١٥) انظر : الاقتراح فى علم أصول النحو للسيوطى : ٢٧ (الطبعة الثانية – آباد الدكن – ١٣٥٩ هـ) وقارن بالموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء للمرزبانى : ٣٨٥ – ٣٨٦ (دار نهضة مصر ١٩٦٥ م) وانظر فى هذا أيضا الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى ٢٠٩/٣ ، ٢١٠ (طبعة دار الكتب المصرية).

وفى هذا الصدد يروى أيضا أن الأخفش كان قد طعن على بشار فى بعض قوله فبلغ ذلك بشارا فقال: ويلى على القصار ابن القصارين . متى كانت اللغة والفصاحة فى بيوت القصارين ؟ دعونى وإياه. فبلغ ذلك الأخفش ، فبكى . فقيل له : ما يبكيك ؟ قال: وقعت فى لسان الأعجمى . فذهب أصحابه إلى بشار ، فكذبوا عنه ، وسألوه ألا يهجوه . فقال: وهبته للؤم عرضه . فكان الأخفش بعد ذلك يحتج فى كتبه بشعره ليبلغه ذلك فيكف عنه . (انظر الموشح : ٣٧٥ والأغانى ٢٠٩/٣ وما بعدها) .

وإذا كان الدكتور أحمد بدوى فى كتابه (سيبويه : حياته وكتابه ص ٤١) يختار ما جاء فى كتاب الأغانى ، ويرجح أن يكون سيبويه قد اكتفى بالاستشهاد بشعر بشار استكفافا لشره إذا سئل عن شيء فأجاب عنه ، ووجد له شاهدا من شعر بشار ، ولكنه لم يستشهد بشعره فى كتابه ؛ فإن الأستاذ على النجدى ناصف حقق هذه المسألة ونفى ذلك عن سيبويه (سيبويه إمام النحاة ١٤٧ - ١٤٨) .

(١٦) انظر : طبقات فحول الشعراء لابن سلام ١/١٧ وفيه : «وأخبرنى يونس أن ابن أبى إسحاق قال للفرزدق فى مديحه يزيد بن عبد الملك :

مستقبلين شمال الشام تضربنا  بحاصب كنديف القطن منثور
على عمائمنا يلقى ، وأرحلنا  على زواحف تزجى مخّهاريرِ

فقال له ابن أبى إسحاق : أسأت . إنما هى ريرُ، وكذلك قياس النحو فى هذا الموضع .

وقال يونس : والذى قال : حسن جائز : فلما ألحوا على الفرزدق قال :

. على زواحف نزجيها محاسيرِ

قال : ثم ترك الناس هذا ، ورجعوا إلى القول الأول» وجاء هذا الخبر مع تغيير فى بعض كلماته طفيف فى خزانة الأدب لعبد القادر بن عمر البغدادى ١/٢٣٨ (تحقيق عبد السلام هارون) .

(١٧) انظر : المقتضب للمبرد ٣/٣٥٤

(١٨) انظر : الإنصاف فى مسائل الخلاف لابن الأنبارى : ٩٨ ، ٣٤٢ ، ٣٦٥.

(١٩) انظر : الخصائص لابن جنى ١/٣٥٧ .

(٢٠) انظر : الخصائص ١/٣٨٥ . وأشير هنا إلى أن موقف النحويين هذا لم يكن مقبولا من بعض العلماء المحدثين . يقول د. تمام حسان عن منهج النحاة العرب

(حوليات كلية دار العلوم ١٩٧٠) : «فالفيصل فى الصواب والخطأ هو السماع ، أو بعبارة أخرى هو المجتمع الذى يملك اللغة ويتطور بها من عصر إلى عصر ، وبهذا يصبح تحكيم النحاة قواعدهم وأصولهم فيما سمع عن العرب خطأ منهجيا فى جملته وتفصيله» .

(٢١) الإنصاف فى مسائل الخلاف لابن الأنبارى : ٢٦٧ . ومما يدل على أن غرض النحويين كان غرضا تعليميا ما يقوله أبو على الفارسى : إن «الغرض فيما ندونه من هذه الدواوين ، ونقننه من هــذه القوانين إنما هـو ليلحـق مَنْ ليس مِنْ أهـل اللغة بأهلها ، ويستوى من ليس بفصيح ومَنْ هو فصيح . فإذا ورد السماع بشىء لم يبق غرض مطلوب ، وعدل عن القياس إلى السماع» (خزانة الأدب ٥٥١/٣).

(٢٢) انظر فى ذلك : الشعر والشعراء لابن قتيبة ٨٨/١، والصناعتين لأبى هلال العسكرى: ١٢٣ ، وعيار الشعر لابن طباطبا العلوى : ٩ ، والعمدة لابن رشيق ٢٠٨/٢ ، ٢٠٩ .

(٢٣) عيار الشعر لابن طباطبا العلوى : ٩ .

(٢٤) كتاب الصناعتين لأبى هلال العسكرى : ١١٢.

(٢٥) الكتاب لسيبويه ٣٢/١ . وقد نقل البغدادى فى خزانة الأدب ٢٣٨/١ ، ٢٣٩ هذا الخبر التالى الذى يؤكد أن الشعراء يحاولون بما يقولونه وجها كما قال سيبويه ، فقد نقل «أن عبد الله بن أبى إسحاق النحوى قال . إن الفرزدق لحن فى قوله :

على زواحف نزجى مخها رير

وأن ذلك بلغ الفرزدق فقال : أما وجد هذا المنتفخ الخصيين لبيتى مخرجاً فى العربية ، أما إنى لو أشاء لقلت :

على زواحف نزجيها محاسير

ولكننى والله لا أقوله» »

وهذا الخبر يكشف عدة أمور ، منها أن الشعراء لم يكونوا غافلين عما يعتقد النحويون صوابهُ – وخاصة شعراء عصور الاحتجاج – ولكنهم كانوا يريدون بما يقولون وجهًا ، ويقصدونه لذاته ولو أغضب ذلك النحويين . ومنها أن بعض النحويين كانوا لا يرون إلا ما تقتضيه قواعد النحو كما قرروها لأنهم يريدون لها الثبات والاطراد لا ما تقتضيه قواعد الفن الشعرى . ومنها أن ما يسميه العروضيون إقواء كان الشعراء ينطقونه بما يوافق حركة الروىّ لا بما يوافق حركة الإعراب وإلا ما قال ابن أبى إسحاق عن الفرزدق إنه لحن ، لأنه لو نطق بكلمة (رير) مرفوعة لما كان لاحنا .

وقد يقال إن الفرزدق كان بقوله «ولكننى والله لا أقوله» مكابرا معاندا لا يقصد إلا إغاظة ابن أبى إسحاق بدليل أنه هجاه ببيته المشهور :

فلو كان عبد الله مولى هجوته ولكن عبد الله مولى مواليا

ولكن يظهر أن الذى كان يعاند هو ابن أبى إسحاق نفسه لأن الفرزدق عندما غير البيت إلى :

على زواحف نزجيها محاسير

لم يعجب هذا ابن أبى إسحاق ، وقال : «عذره شر من ذنبه» ، والخفض فى (رير) جيد ، وتقديره : «على زواحف رير مخها تزجى» . وإذا كان هذا التقدير جيدا – كما قال – فلماذا لحّنه ، ولماذا لم يجد هذا الوجه بدءا ؟

(٢٦) الخصائص ١/٣٢٣ .

(٢٧) غلبت تسمية «الشعر الحر» غيرها من التسميات ، وقد أطلق عليه أيضا «شعر التفعيلة» و «الشعر المنطلق» و «الشعر الجديد» و «الشعر الحديث» وفى مجال إنكاره والإزراء عليه أطلق عليه «الشعر المنفلت» و«الشعر السايب» . (انظر : قضية الشعر الجديد للدكتور محمد النويهى ، وقضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة ، وعن بناء

القصيدة العربية الحديثة للدكتور على عشرى زايد ، والشعر العربى المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية للدكتور عز الدين إسماعيل ، والنقد الأدبى الحديث للدكتور محمد غنيمى هلال : ٤٤٦ - ٤٤٩ - دار نهضة مصر للطبع والنشر) .

(٢٨) رأيى فى الشعر (مجلة الشعر - العدد الأول - يناير ١٩٦٤ م) .

(٢٩) وهى فى ديوانه «الإبحار فى الذاكرة» ص ١٥ - ١٨ (ط ١٩٧٩ - الناشر مكتبة مدبولى) .

(٣٠) ديوان أجراس المساء : ١٧.

(٣١) يحسن التعريف بالمصطلحات الواردة فى هذه الفقرة ، وقد أشرت إلى أن الضرب هو ما يقابل التفعيلة الأخيرة من البيت ، والعروض هى ما يقابل التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول ، وأشير إلى المصطلحات الباقية :

- القطع : هو حذف الساكن مما آخره وتد مجموع وتسكين ما قبله فمثلا متفاعِلنْ تصير بالقطع إلى متفاعِلْ (بتسكين اللام) .

- الحذذ : هو من علل النقص ، وهو حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة . مثلا (متفاعلن) تصير إلى (مُتَفا) .

- الإضمار : هو إسكان الثانى المتحرك ويتحقق فى إسكان التاء فى (مُتَفاعلن) فتصير متْفاعلن (بسكون التاء) .

- الجزْء : هو حذف آخر تفعيلة من الشطر الأول وآخر تفعيلة من الشطر الثانى.

- التذييل : هو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع وهو من علل الزيادة فمثلا (متفاعلن) تذال فتصير (متفاعلانْ) .

- الترفيل : هو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع وهو من علل الزيادة فمثلا تصير (متفاعلن) إلى (متفاعلانْ) .

(٣٢) قضايا الشعر المعاصر : ٩٥

(٣٣) القصيدة فى ديوانه ص ٣٣٥-٣٣٨ ، وقد اشتملت على ثلاثة أضرب هى «متفاعلاتنْ» و (متفاعلان) (هذا البريق) و «متفاعلن» بيضاء يلمع فوق موجتها (الزبدْ) والتفعيلة هى (جتها الزبدْ) .

(٣٤) راجع مثالا لهذا النوع قصيدة فاروق شوشة «أصوات من تاريخ قديم» فى الأعمال الكاملة - الجزء الأول ص ٢٣٨ . و«الإبحار فى الذاكرة» لصلاح عبد الصبور ، قصيدة «الموت بينهما» (ص ٥٢ - ٦٢) حيث يستخدم بحرى المتدارك والرمل فى القصيدة ، وقصيدة «تكرارية» (ص ٦٩ - ٧٤) إذ مزج بين المتدارك والرجز . وقصيدة «شذرات من حكاية متكررة وحزينة» (ص ٨٠ - ٩٦) حيث مزج بين المتدارك والرجز والمتقارب .

(٣٥) راجع مثالا لهذا النوع قصيدة أحمد عبد المعطى حجازى «رثاء المالكى» فى ديوانه ص ٣٠٦.

(٣٦) تسمى نازك الملائكة هذه الأبحر بالأبحر الصافية لأن نغمتها تحدث من تكرار تفعيلة واحدة ، وتسمى البحور الأخرى «المزدوجة» . وقد حاول بعض الشعراء أن يكتبوا من البحور المزدوجة، فكتب بدر شاكر السياب من بحر البسيط قصيدة بعنوان «يا غربة الروح» (ديوان بدر شاكر السياب ٦٦٠ - دار العودة - بيروت ) يقول فيها :

ياغربة الروح فى دنيا من الحجر

والثلج والقار والفولاذ والضَّجر

ياغربة الروح لا شمس فأأتلقُ

فيها ولا أفقُ

وكتب أيضا من بحر الطويل على غرار الشعر الحر قصيدة بعنوان «ها .. ها .. هوه» (الديوان ٦٣٥ ) يقول فيها :

تنامين أنت الليل والليل مقمرُ

أغانيه أنسامٌ وراعيه مزهر

وفى عالم الأحلام من كل دوحة

تَلَقَّاكِ مَعْبرُ .

وكتب أحمد عبد المعطى حجازى من بحر السريع قصيدته «مرثية لاعب سيرك» (ديوان أحمد عبد المعطى حجازى : ٥٢٥) يقول فيها :

فى العالم المملوء أخطاء

مطالب وحدك ألا تخطئا

لأن جسمك النحيل

لو مرة أسرع أو أبطأ

هوى وغطى الأرض أشلاء .

وانظر : الشعر العربى المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية للدكتور عز الدين إسماعيل . ص ٨٣ - ١٠٨ . وموسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع للدكتور شعبان (صلاح من صفحة ٣٤٠ إلى ٤١٩).

(٣٧) مثال ذلك قول صلاح عبد الصبور فى قصيدة (يانجمى الأوحد) (ص ٣٣٠) :

وأدق على صدر الباب

ويجيب الصوت المجهد

إن كنت صديقا فتقدم .

فالبيت الأخير يحتوى على تفعيلة (فاعلُ) بتحريك اللام والتقطيع يظهرها ، وهى الثالثة فى البيت .

إنْ كن ت صد يـ ـقا فـتـ قـ ـدّم

فاعـ ـل فعلـ ـن فاعـ ـلُ فاعـ ـل

وقد يترتب على هذا توالى خمسة متحركات كقول صلاح عبد الصبور :

لا تبحرْ فى ذاكرتك قط

لا تبحر فى ذاكرتك قط

«الإبحار فى الذاكرة ، ص ٦٧» وذلك إذ جاء بعد (فاعِلُ) فعِلْنْ .

وللشاعرة نازك الملائكة فى كتابها «قضايا الشعر المعاصر» (ص ١٣٢ - ١٣٧ دار العلم للملايين - ط ٥) رأى تشيد فيه باستخدام هذه التفعيلة ، (الشعر العربى المعاصر ١٠٨) وقد ناقشها بعض النقاد فى هذا الرأى مثل الدكتور عز الدين إسماعيل الذى ينهى مناقشتها بقوله : «ولم أشأ من هذه المناقشة العروضية لمشكلة دخول (فاعلُ) فى حشو الخبب إلا أن أبين أن العروض القديم لا يمكن أن يسعفنا بما يبرر استخدام (فاعل) فى الخبب . ولكن هذا لا يمكن أن يكون سيفا مسلطا على تجارب الشعراء الجديدة . وقد أعلن الذوق العام تقبله لهذه التفعيلة الطارئة على وزن الخبب بعد أن تفشت فى قصائد كثيرة من الشعر المعاصر الجديد . وفى ظنى أنه لم يمكّن لهذه التفعيلة فى الذوق ، ولم يكثر استخدامها فى الشعر الجديد إلا لأن بينها وبين تفعيلة الخبب نفسه (أى فعلن) ما سميناه بعلاقة التداخل .

(٣٨) انظر: قصائده «عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤) ( ص ٤٠) و «سوناتا» (ص ٤٢) و «الرحلة» (ص ٤٤) و «الوافد الجديد» ( ص ٤٦) و (الإله الصغير)

(ص ٤٧) . وانظــر كذلك قصائده الموزونة المقفاة فى كتابه «حياتى فى الشعر» المجلد الثالث من ديوان صلاح عبد الصبور صفحات ٧٦ - ٨٠ و ٨٢ -٩٠.

(٣٩) نظر : «حياتى فى الشعر» لصلاح عبد الصبور حيث يذكر أنه تحول فى فترة من حياته إلى كتابة القصة القصيرة ولا يدرى إن كان ذلك مجاراة لأصدقائه الذين كانوا يكتبون القصة القصيرة آنذاك !! أم كان ذلك لأنه وجد القصة فى ذلك الوقت أوضح سبيلا من الشعر . ويقول : «إذ كانت سبيل الشعر قد اشتبهت علىّ أيما اشتباه حتى ظننت أنى لن أعود إليه» (ص ٩٣) .

(٤٠) انظر : «حياتى فى الشعر» ص ٢٨ (مطبوع مع ديوان صلاح عبد الصبور - الجزء الثالث).

(٤١) انظر : «حياتى فى الشعر» ص ٦٦ .

(٤٢) صدر عن دار العودة ببيروت فى ثلاثة مجلدات منها مجلدان فى مجلد واحد سنة ١٩٧٢م وتضمن «الناس فى بلادى» (من ص ١ إلى ص ١٥٤) ، «أقول لكم» (من ص١٠٥ إلى ص ١٨٤) و«أحلام الفارس القديم» (من ص ١٨٥ إلى ص ٢٦٩) و «تأملات فى زمن جريح» (من ص ٢٧٣ إلى ص ٣٤٧) وأما المجلد الثانى فقد اشتمل على مسرح صلاح عبد الصبور: الأميرة تنتظر ، ومأساة الحلاج ، ومسافر ليل ، وليلى والمجنون . وأما المجلد الثالث فقد صدر سنة ١٩٧٧ وضم كتابه «حياتى فى الشعر» ومسرحية «بعد أن يموت الملك» و ديوان «شجر الليل» وقد استغرق هذا الديوان الصفحات من ٤٤٥ إلى ٥١١ .

وهناك ديوان أخير صدر له هو «الإبحار فى الذاكرة» لم تشمله هذه الطبعة من أعماله .

(٤٣) البسيط فى شرح جمل الزجاجى لابن أبى الربيع ٨٦٩ ، ٨٧٠ . ويقول

العكبرى : «وهذا كثير فى الشعر فإن واو العطف تأتى فى مبادئ القصائد كثيرا ويقدر هناك كلام يعطف عليه» إملاء ما منَّ به الرحمن ٢/٢٧٤ .

(٤٤) هى قصائد «شنق زهران» (ص ١٨) و «أبى» (ص ٢٣) و «السلام» (ص ٣٣) و «سوناتا» (ص ٤٢) و «نام فى سلام» (ص ٨٣) و «استطراد أعتذر عنه» (ص ٢٧٩) و «استطراد آخر قصير قد يكون نافعا» (ص ٢٨٤) و «انتظار الليل والنهار» (ص ٣٠٢) .

وفى قصيدة «شنق زهران» وقصيدة «أبى» يحرص الشاعر على وضع ثلاث نقاط قبل أول كلمة فى القصيدة ، وهذا يؤكد إحساسه بإضمار كلام يعطف عليه أول بيت فى القصيدة . ولم يفعل هذا مع غيرهما من القصائد التى بدأت بحرف العطف الواو .

(٤٥) انظر : ضرائر الشعر لابن عصفور : ١٠٠ .

(٤٦) شرح السيرافى لكتاب سيبويه ١/٢٠٩ (مخطوط بدار الكتب المصرية ١٣٧ نحو) . وضرورة الشعر للسيرافى ٦١ ، ٦٢ (دار النهضة العربية - بيروت - ١٩٨٥م) وقد استل الدكتور رمضان عبد التواب القسم الخاص بالضرورة الشعرية من كتاب شرح السيرافى ، ونشره محققا تحقيقا علميا مقابلا بعدد كبير من النسخ مع تخريج شواهده تخريجا وافيا تحت اسم «ضرورة الشعر» وهو القسم الذى تناوله السيرافى شرحا لباب ما يحتمل الشعر فى كتاب سيبويه ، غير أن السيرافى ترك نص سيبويه على غير عادته وأخذ يضع رسالة خاصة بضرورة الشعر ، وهذا ما دعا الدكتور رمضان عبد التواب إلى نشر هذا الجزء مستقلا . وسوف أشير إلى موضع النص فى شرح السيرافى ، وفى ضرورة الشعر له كلما تعرضت لشىء من كلام السيرافى تنميما للفائدة وكنت قد بدأت العمل فى تحقيق هذا الكتاب أثناء عملى فى الماچستير عن الضرورة الشعرية فى النحو العربى ، ولكنى استشرت الدكتور رمضان عبد التواب وقتها فى مشروعية استلال كتاب من كتاب ، وكان يحوك فى صدرى من هذا شىء ،

وأشار عليّ بعدم صنع هذا لأنه عمل غير علمى ، ثم صنع هو ما أشار إلى بعدم عمله! فانصرفت عنه . ولست أدرى إن كنت قد نبهته إلى هذا ، أو أنه كان يعمل به فأراد ألاّ أسبقه إليه . وعلم ذلك عند الله .

وانظر : ضرائر الشعر لابن عصفور : ٤٦ ، ٤٧ . وشرح المفصل لابن يعيش ١٠/١٠٤ - ١٠٧.

(٤٧) سيبويه : ٣/٣١٦ ، ٣١٧ .

(٤٨) سيبويه : ٣/٢٨٦ ، ٢٨٧ . والبيت ليس للراعى ولكنه لجرير . انظر ديوانه ٥٠٦ ، وانظر تعليق الأستاذ عبد السلام هارون على البيت فى تحقيقه للكتاب فى الهامش رقم ٢ من صفحة ٢٨٧ فى الجزء الثالث .

(٤٩) شرح المفصل لابن يعيش : ٢/١٢٨ ، ١٢٩ .

(٥٠) مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب لابن هشام ٢/٣ ، ٤ .

(٥١) راجع هذه الاستعمالات فى صفحات ١٠ ، ٢٤ ، ٣١، ٥٢، ٦٢ ، ٩٥ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١٢١ ، ١٢٧ ، ١٥٠ ، ١٧٦ ، ١٩٣ ، ٢٣٢ ، ٢٣٦ ، ٢٤٦ ، ٢٦٥ ، ٢٩٠ ، ٢٩٩ ، ٣٠٣ ، وفى المجلد الثالث ص ٤٩٨. وديوان «الإبحار فى الذاكرة» صفحات : ٦٥ ، ٦٦ ، ١٠٣ .

(٥٢) يقول ابن مالك : «وفى الوقف على المنون ثلاث لغات : إحداها : لغة ربيعة وهى أن يوقف عليه بحذف التنوين ، وسكون الآخر مطلقا كقولك (هذا زيدْ) و(مررت بزيدْ) و (رأيت زيدْ) . ومن شواهد هذه اللغة قول الشاعر :

ألا حبذا غنم وحسن حديثها     لقد تركت قلبى بها هائما دنفْ

(شرح الكافية الشافية لابن مالك ٤/١٩٨٠) ويقول ابن يعيش عن الوقف على المنون المنصوب بإبدال التنوين ألفا: «هذا مذهب أكثر العرب إلا ما حكاه الأخفش عن قوم أنهم يقولون (رأيت زيدْ) بلا ألف ، وأنشدوا :

قد جعل القين على الدفّ إبَرْ

وقال الأعشى :

وآخذ من كل حيّ عُصُمْ

ولـم يقُلْ عُصـما . وذلك قليل فى الكلام (شرح المفصل لابن يعيش ٩/٧٠) ويقول الأشمونى : «واعلم أن فى الوقف على المنون ثلاث لغات : الأولى - وهى الفصحى - أن يوقف عليه بإبدال تنوينه ألفا إن كان بعد فتحة وبحذفه إن كان بعد ضمة أو كسرة ... والثانية : أن يوقف عليه بحذف التنوين وسكون الآخر مطلقا . ونسبها المصنف إلى ربيعة» (الأشمونى ٤/٢٠٤) وعلق الصبان على الأشمونى قائلا: «قال ابن عقيل : والظاهر أن هذا غير لازم فى لغة ربيعة ففى أشعارهم كثيرا الوقف على المنصوب المنون بالألف وكأن الذى اختصوا به جواز الإبدال» (حاشية الصبان على شرح الأشمونى ٤/٢٠٤) .

(٥٣) ومثل هذا قوله فى قصيدة «القديس» (١٧٥ - ١٧٨) :

ألوذ بركني العارى بجنب فتيلى المرهقْ

وأبعث من قبورهمُ عظامًا نخْرة ورؤوس

لتجلس قرب مائدتى تبث حديثها الصياحَ والمهموسْ .

وقوله فى قصيدة «أغنية الشتاء» (ص ١٩٣ - ١٩٦) :

وأن أعوامى التى مضت كانت هباءْ

وأننى أقيم فى العراءْ

(٥٤) قصيدة «استطراد أعتذر عنه» من صفحة ٢٧٩ إلى ٢٨٣ .

(٥٥) قصيدة «مذكرات رجل مجهول» من صفحة ٢٩٤ إلى ٣٠١ .

(٥٦) انظر الصفحات : ٤١ ، ٦٩، ٧٨ ، ٧٩، ٨٤ ، ٩٥ ، ١٠٣ ، ١٢١ ، ١٥١، ١٥٢ ، ١٨٢ ، ٢٠٠ ، ٢٠١ ، ٢١٧ ، ٢٢٢، ٢٢٦ ، ٢٢٧ ، ٢٣٠ ، ٢٥٩ ، ٢٧٧ ، ٢٨١ ، ٢٨٣ ، ٣٤٢ وفى المجلد الثالث ٤٥٠ ، ٤٨٦، ٤٩٢ . و«الإبحار فى الذاكرة» : ٢٢ ، ٧٢ .

(٥٧) انظر : المسألة ٧٠ من كتاب الإنصاف فى مسائل الخلاف ٤٩٣ - ٥٢٠ (الطبعة الرابعة) حيث ذهب الكوفيون وأبو الحسن الأخفش وأبو على الفارسى وابن برهان من البصريين إلى جوازه . ومنعه البصريون . وانظر : ضرائر الشعر لابن عصفور ص ١٠١ (تحقيق السيد إبراهيم محمد - دار الأندلس) . فالبصريون لا يجيزون ذلك فى شعر ولا غيره ويتأولون ما أجازه الكوفيون على غير ما أولوه أو ينشدونه على غير ما أنشدوه . ويمكن تفسير هذه الظاهرة فى إطار تطور اللغة العربية (انظر مثلا: اللغات السامية لنولدكه ص ٣٧ ترجمة الدكتور رمضان عبد التواب) .

(٥٨) شرح السيرافى ٢٢٤/١ وضرورة الشعر ١٠٠ . وانظر : الضرورة الشعرية فى النحو العربى ص ٤٠٦ .

(٥٩) ضرائر الشعر لابن عصفور : ٩٠ ، ٩١ .

(٦٠) انظر الصفحات : ٥٩ ، ٦٢، ٨١ ، ٨٢، ١٣٥ ، ١٣٦ ، ١٦٠ ، ٢٣٠ ، ٢٣٥ ، ٢٦٦ ، ٢٨٨ ، ٣١٥ ، ٣٢٨ . ومن المجلد الثالث : ٤٨٧ .

(٦١) انظر المسألة : ١٠٩ من الإنصاف فى مسائل الخلاف لابن الأنبارى . وضرائر الشعر لابن عصفور : ٣٨ - ٤٢ .

(٦٤) انظر : أوضح المسالك لابن هشام : ٢٨٨/٢ .

(٦٥) ضرائر الشعر لابن عصفور : ٣٩ ، ٤٠ .

(٦٦) ديوان صلاح عبد الصبور : ٤٥٠ .

(٦٧) ضرائر الشعر لابن عصفور : ١٣٢، ١٣٣.

(٦٨) ضرائر الشعر لابن عصفور : ١٣٥ ، ١٣٦ .

(٦٩) انظر الصفحات : ٢٩٧ ، ٣٢٦ ، ٣٤٥ من المجلد الأول و ٣٨ من الإبحار فى الذاكرة . ومن الملاحظ أن هذه الظاهرة قد تسللت من شعر صلاح عبد الصبور إلى كثير من غيره فأصبحوا يتجرأون على تخفيف المشدد فى شعرهم ، وفى الكلمات نفسها التى شددها صلاح عبد الصبور .

(٧٠) انظر : الصفحات ٣٥ ، ٣٢٥، ٣٣٢ ، ومن المجلد الثالث ٤٥٣ ، ٤٥٤ .

(٧١) شرح التسهيل لابن مالك ٤٨/١ . والأشباه والنظائر للسيوطى ٢٩٤/١ ، ٢٩٥ (تحقيق الدكتور عبد العال سالم مكرم - مؤسسة الرسالة - بيروت) .

(٧٢) انظر الصفحات : ١٠ ، ٩٩ ، ١٠١ ، ١٢٠ ، ١٢٤ ، ١٤٣ ، ١٦٤ ، ١٩٨ ، ٢٤٤ ، ٢٥٨، ٢٨٩.

(٧٣) الخصائص لأبى الفتح عثمان بن جنى ١٠٢/٢ .

(٧٤) شرح السيرافى ٢١٢/١ . وانظر : ضرائر الشعر لابن عصفور ٥٣ . وقد ورد البيت «ولا يبادر ...» منسوبًا إلى لبيد فى بعض المراجع ، وورد فى أكثر من مصدر بدءا من سيبويه ١٥٠/٤ (هارون) ٢٧٤/٢ (بولاق) بهذه الرواية : «ولا يبادر» إلخ . وهذا لا يستقيم مع وزن البيت ، فالبيت من الكامل، والتفعيلة الأولى فى البيت تقابل بـ (مفاعلن) وليس حذف الثانى من زحاف الكامل ولعل البيت : «ألا يبادر» وهو بذلك يستقيم وزنه .

(٧٥) شرح السيرافى ٣١٢/١ .

(٧٦) ضرائر الشعر لابن عصفور : ٥٣ .

(٧٧) انظر : كتابى «الجملة فى الشعر العربى» ص ١٥٩ وما بعدها .

(٧٨) انظر الصفحات: ١٦، ٣٩ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١، ٦٢ ، ٨٥ ، ١١٣ ، ١٢١،

١٦٠ ، ١٦٨ ، ٢٠١ ، ٣٤٢ ، ومن المجلد الثالث : ٤٦٩ ، ٥٠٨ . ومن الإبحار فى الذاكرة : ١٠ ، ١٨ ، ٥٩ .

(٧٩) شرح السيرافى ٢١٢/١ ، وقارن بضرورة الشعر ٧٠ ، ٧١ . وانظر : همع الهوامع للسيوطى ٧٨/١ .

(٨٠) الكتاب ٤/ ١٥٠ (هارون) ٢٧٤/٢ (بولاق)

(٨١) شرح السيرافى ٢١٥/١ وقارن بضرورة الشعر ٧٧ ، وانظر : شرح المفصل لابن يعيش ٩٣/٣ وإملاء ما منّ به الرحمن ١٠٨/١ .

(٨٢) شرح السيرافى ٢١٥/١ . وقارن بضرورة الشعر ٧٧.

(٨٣) إملاء ما منّ به الرحمن ١٠٨/١ .

(٨٤) انظر من المجلد الأول والثانى الصفحات: ٣٩ ، ٤١، ٦٤، ٧٣ ، ١٠٣، ١٣٠، ١٤٩ ، ١٦٣ ، ١٧٥ ، ١٨٣ ، ٢٢٥ ، ٢٥٧ ، ٢٦٧ ، ٢٩٩ ، ٣٣٠ ، ٣٣١ ، ٣٣٦ . ومن المجلد الثالث الصفحات : ٤٦٥ ، ٤٧٦ ، ٤٧٨ ، ٥٠٩ ، ٥١٠ . ومن الإبحار فى الذاكرة الصفحات : ٢٠ ، ٢١ ، ٢٣ ،٢، ٤، ٣٤، ٥٧.

(٨٥)انظر : شواهد التوضيح والتصحيح لمشكلات الجامع الصحيح١ ٧٢ ، ١٧٣ وتسهيل الفوائد وتكميل المقاصد لابن مالك ١٠ ، وصحيح البخارى ١٧٢/٣ (طبعة الشعب) .

(٨٦) انظر : الخصائص لابن جنى ٣٨٨/١ ، وضرائر الشعر لابن عصفور ١٠٩ - ١١١ .

(٨٧) انظر : التسهيل لابن مالك ١٠ ، ومغنى اللبيب لابن هشام ١٦٣/٢

(٨٨) شرح السيرافى :١ /٢٢٧ ، ٢٢٨ وضرورة الشعر :١١٥ ، ١١٦ ، ١١٧ ، ١١٨ . وقارن بضرائر الشعر لابن عصفور : ١٦٠ ، ١٦١ .

(٨٩) شرح الأشمونى ٢/٥، وانظر : شرح المفصل لابن يعيش ٢/١١١ . ومغنى اللبيب لابن هشام ١/١٩٨ .

(٩٠) انظر : المجلد الأول ص ٣٣٧ ، والمجلد الثالث ص ٥٠٨ .

(٩١) انظر : مغنى اللبيب ٢/١٧٠ . يقول : «وقد خرج على ذلك آيات . إحداها : ﴿وجوه يومئذ ناعمة﴾ (سورة الغاشية : الآية ٨) أى ووجوه ، عطف على ﴿وجوه يومئذ خاشعة﴾ (سورة الغاشية : الآية ٢) . والثانية : ﴿إن الدين عند الله الإسلام﴾ (سورة آل عمران : الآية ١٩) فيمن فتح الهمزة ، عطف على ﴿أنه لا إله إلا هو﴾ (سورة آل عمران : الآية ١٨) ويبعده أن فيه فصلا بين المتعاطفين المرفوعين بالمنصوب ، وبين المنصوبين بالمرفوع . وقيل بدل من أنّ الأولى وصلتها ، أو من القسط ، أو معمول للحكيم على أن أصله الحاكم ثم حول للمبالغة . والثالثة ﴿ولا على الذين إذا ما أتوك لتحملهم قلت لا أجد﴾ (سورة التوبة : الآية ٩٣) أى : «وقلتَ» . وقيل : بل هو الجواب ، و«تولّوا» جواب سؤال مقدر ، كأنه قيل : فما حالهم إذ ذاك؟ وقيل: «تولّوا» حال على إضمار «قد» . وأجاز الزمخشرى أن يكون «قلت» استئنافا ، أى إذا ما أتوك لتحملهم تولّوا ، ثم قدر أنه قيل : لم تولوا باكين ؟ فقيل : قلت لا أجد ما أحملكم ، ثم وسط بين الشرط والجزاء» . وانظر فى آية آل عمران : إملاء ما من به الرحمن للعكبرى ١/١٢٨ ، ١٢٩ حيث يذكر أوجها أخرى سوى حذف حرف العطف .

وقد ردّ السهيلى على الذين تأولوا آية التوبة على حذف حرف العطف فقال: «وأما ما احتجوا به من قوله سبحانه : ﴿ولا على الذين إذا ما أتوك لتحملهم قلت لا أجد﴾ ، فليس على معنى «الواو» كما توهموه . ولكن جواب «إذا» فى قوله : (قلت لا أجد) وقوله تعالى : ﴿ تولّوا وأعينهم ﴾ إخبار عنهم ، وثناء عليهم لأنها نزلت فى قوم مخصوصين ، وهم سبعة ذكرهم ابن إسحاق وغيره . والكلام غير العطف بالواو ، لأنه مرتبط بما قبله كالتفسير له . وبلغنى عن بعض أشياخنا الجلة أنه جعل من هذا الباب

قـول عمر بن الخطـاب - رضـى الله عنـه -: «لا يغرنك هذه التى أعجبها حسنها حبّ رسول الله ﷺ لها» قال: «المعنى : حسنها وحبّ رسول الله ﷺ لها» . وبلغ الاستحسان بالسـامعين لهـذا القـول إلى أن علقوه فى الحواشى من كتاب الصحيح للبخـارى رحمه الله تعـالى . وليس الأمر كذلك . ولكن «الحب» بدل من قـوله «هـذه» بدل اشـتمال فى موضـع رفـع . (نتائج الفكر فى النحو لأبى القاسم عبد الرحـمن بن عبد اللـه السهيلى: ٢٦٤ ، ٢٦٥ - تحقيق الدكتور محمد إبراهيم البنا - دار الاعتصام) .

(٩٢) انظر : الخصائص لابن جنى ٢٩٠/١ ، ٢٨٠/٢ مع اختلاف فى الرواية ، وما يجوز للشاعر فى الضرورة لأبى جعفر التميمى القزاز : ٢٩ ، وضرائر الشعر لابن عصفور : ١٦١، ولسان العرب لابن منظور (صبح) ٣٣٤/٣ ، و(غبق) ١٥٥/١٢ .

(٩٣) نتائج الفكر فى النحو للسهيلى : ٢٦٣ ، ٢٦٤ .

(٩٤) انظر ما كتبه عبد القاهر الجرجانى عن «الواو» تحت عنوان «القول فى الفصل والوصل» من صفحة ٢٢٢ إلى ٢٤٨ من كتابه «دلائل الإعجاز» وراجع النصوص المنقولة عنه فى الصفحات ٢٢٤ ، ٢٢٥ (قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر - مكتبة الخانجى بالقاهرة) . وانظر: الإيضاح فى علوم البلاغة للخطيب القزوينى ٢٤٦/١ - ٢٧٩ .

(٩٥) كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ٣٠٥/٣.

(٩٦) انظر : Introduction to Theoretical Linguistics, P. 410

(٩٧) انظر البحث المفيد الذى كتبه الدكتور يحيى أحمد بعنوان «الاتجاه الوظيفى ودوره فى تحليل اللغة» فى عالم الفكر ، مج ٢٠ ، ع ٣ - ١٩٨٩ (ص ص ٦٩ - ٩٨) وعرض ضمن ما عرض فيه للمعنى وسياق الحال بدءا من نظرية فيرث وتأثره بمالينوفسكى وانتهاء بهاليداى والتطور الذى أحدثه هاليـداى فـى نظـرية السـياق فـى دراســاته عـن الترابط اللغـوى Cohesion وتحليـل النصوص text analysis

إذ اقترح أسلوبا لتحديد العناصر السياقية التى تقوم بدور فى بيان معنى النص من خلال ثلاثة مصطلحات محددة هى :

١- الحقل Field وهو المجال الطبيعى (الاجتماعى) الذى يكون مسرحًا للنص فيشمل بذلك النشاطات المختلفة والأهداف الخاصة التى تستعمل اللغة من أجل تحقيقها .

٢- التوجهات Tenor وتشمل العلاقات بين المشاركين فى الحدث اللغوى ، ووضع كل مشارك والدور الذى يؤديه .

٣- النمط Mode وهو الوسيلة اللغوية المتبعة فى النصّ ، ويشمل الأسلوب اللغوى والوسائل البلاغية ، وهذه العناصر لا تعامل على أنها أنواع من الاستعمال اللغوى ، ولكنها إطار نظرى لتمثيل السياق الاجتماعى الذى يستطيع المتكلم من خلاله أداء المعانى . وقد شرح الدكتور يحيى أحمد هذه العناصر من خلال تطبيقها على نصّ معين .

وفى مجال تحديد « المعيار» لتمييز الانحراف عمد الدكتور شكرى عياد لشرح معنى السياق عند كل من أولمان وريفاتير ، وأشار إلى أن ريفاتير يقصد بالسياق معناه الأضيق أى السياق اللغوى دون السياق الخارجى (ظروف القول) وأن هذا الأخير لا مكان له فى نظريته عن تحليل الأسلوب ، ويخالفه الدكتور شكرى عياد فى هذا ويقترح أن يسمى السياق اللغوى بالنسق ، حتى يستبقى مصطلح السياق العام . (انظر : اللغة والإبداع ٩٠ - ٩٦) .

ويرى أتباع النظرية السياقية أن الكلمة لا معنى لها خارج السياق الذى تظهر فيه . وأن الكلمات التى لا تظهر إلا مرة واحدة فى مجموع الوثائق المتوافرة عن حالة لغوية هى فى غالب الأحيان مستحيلة الفهم ، وقد قدم فيتفنشتاين التعبير المتطرف عن هذه النظرية : «ليس للكلمة دلالة وإنما لها استعمالات فحسب» ولذلك يقول أنطوان

مايبه: «إن معنى كلمة مالا يمكن تحديده إلا بفضل معدل الاستعمالات اللغوية من ناحية والأفراد والفئات فى مجتمع واحد من ناحية أخرى» (انظر : مفاتيح الألسنية ١٢٤، ١٢٥ ، وانظر فى النظرية السياقية أيضا علم الدلالة للدكتور أحمد مختار عمر ص ٥٣ وما بعدها ، وانظر : كتابى «النحو والدلالة» المبحث الأول) .

## ثبت المراجـــع


- **الإبحار فى الذاكرة .** (ديوان شعر) صلاح عبد الصبور
(مكتبة مدبولى - ١٩٧٩م)
- **الاتجاه الأسلوبى فى النقد الأدبى** د. شفيع السيد
(دار الفكر العربى - ١٩٨٦ م)
- **الاتجاه الوظيفى ودوره فى تحليل اللغة** د. يحيى أحمد
(عالم الفكر . مجلد ٢٠ ، عدد ٣ ، ١٩٨٩ م)
- **أثر اللسانيات فى النقد الأدبى الحديث** توفيق الزيدى
(الدار العربية للكتاب - تونس)
- **أجراس المساء .** (ديوان شعر) محمد إبراهيم أبو سنة
(ضمن الأعمال الكاملة) (مكتبة بيروت -
القاهرة ، ١٩٨٥ م)
- **الأسلوب : دراسة لغوية إحصائية .** د. سعد مصلوح
(دار الفكر العربى ط ٢ ، ١٩٨٥ م)
- **الأسلوبية الذاتية أو النشوئية .** عبد الله صولة
(فصول - مجلد ٥ عدد ١ ، ١٩٨٤ م)

- **الأسلوبية والأسلوب : نحو بديل ألسنى فى النقد الأدبى .**
  د. عبد السلام المسدى
  (الدار العربية للكتاب - ليبيا ، تونس
  ١٩٧٧ م)
- **الأشباه والنظائر فى النحو .** جلال الدين السيوطى
  (تحقيق : د. عبد العال سالم - مؤسسة
  الرسالة ١٩٨٥ م)
- **الأعمال الكاملة .** (ديوان شعر) فاروق شوشة (القاهرة
  ١٩٨٥) .
- **الأغانى** لأبى الفرج الأصفهانى
  (طبعة دار الكتب المصرية)
- **الاقتراح فى علم أصول النحو .** جلال الدين السيوطى
  (آباد الدكن - ١٣٥٩ هـ)
- **إملاء ما منَّ به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات فى جميع القرآن**
  أبو البقاء العكبرى
  (تصحيح وتحقيق إبراهيم عطوة عوض -
  الحلبى)
- **الإنصاف فى مسائل الخلاف .** أبو البركات الأنبارى
  تحقيق : محمد محيى الدين عبد الحميد
  (المكتبة التجارية)

- **أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك** لابن هشام
  تحقيق : عبد العزيز النجار
- **الإيضاح فى علوم البلاغة .** تحقيق : د. محمد عبد المنعم خفاجى
  (دار الكتاب اللبنانى - بيروت - ط ٤ - ١٩٧٥ م)
- **البسيط فى شرح جمل الزجاجى .** ابن أبى الربيع
  تحقيق ودراسة الدكتور عياد بن عيد الثبيتى
  (دار الغرب الإسلامى - بيروت - ١٩٨٦ م)
- **بناء لغة الشعر .** جون كوين
  ترجمة : د. أحمد درويش
  (مكتبة الزهراء - ١٩٨٥ م)
- **الجملة فى الشعر العربى .** د. محمد حماسة عبد اللطيف
  (مكتبة الخانجى - ١٩٩٠ م)
- **حاشية الصبان على شرح الأشمونى .** محمد على الصبان
  (دار إحياء الكتب العربية)
- **حياتى فى الشعر .** صلاح عبد الصبور
  (مطبوع مع ديوان صلاح عبد الصبور - المجلد الثالث . دار العودة - بيروت ١٩٧٧ م)

• **خزانة الأدب .** عبد القادر بن عمر البغدادى

تحقيق : عبد السلام هارون

(الخانجى بالقاهرة)

• **الخصائص .** صنعة أبى الفتح عثمان بن جنى

تحقيق : محمد على النجار

(مطبعة دار الكتب المصرية - ١٩٥٥ م)

**الدراسة الإحصائية للأسلوب : بحث فى المفهوم والإجراءوالوظيفة**

د. سعد مصلوح

(عالم الفكر مجلد ٢٠ عدد ٣ ، ١٩٨٩ م)

**دلائل الإعجاز .** عبد القاهر الجرجانى

قرأه وعلق عليه : أبو فهر محمود محمد شاكر

(مكتبة الخانجى بالقاهرة)

• **ديوان صلاح عبد الصبور.** صلاح عبد الصبور

المجلد الأول والثانى ، دار العودة - بيروت -

١٩٧٢ م المجلد الثالث دار العودة - بيروت -

١٩٧٧ م

• **رأيى فى الشعر .** عباس محمود العقاد

(مجلة الشعر - العدد الأول يناير

١٩٦٤ م )

- **سر صناعة الإعراب .** صنعة الشيخ أبى الفتح عثمان بن جنى
  تحقيق : مصطفى السقا وآخرين
  (الحلبى - ١٩٥٤ م)
- **سمات أسلوبية فى شعر صلاح عبد الصبور .**
  محمد العبد
  (فصول - أكتوبر ١٩٨٦ م)
- **سيبويه إمام النحاة .** على النجدى ناصف
  (مكتبة نهضة مصر)
- **سيبويه : حياته وكتابه .** الدكتور أحمد أحمد بدوى
  (مكتبة نهضة مصر بالفجالة)
- **شرح الأشمونى على ألفية ابن مالك** نور الدين أبو الحسن على بن محمد
  الأشمونى
  (دار إحياء الكتب العربية)
- **شرح السيرا فى لكتاب سيبويه** أبو سعيد السيرافى (مخطوط بدار
  الكتب المصرية ١٣٧ نحو )
- **شرح الكافية الشافية** ابن مالك
  تحقيق : د. عبد المنعم أحمد هريدى
  (دار المأمون للتراث - ١٩٨٢ م)

• شرح المفصل . موفق الدين يعيش بن على بن يعيش
(إدارة الطباعة المنيرية)

• الشعر العربى المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية .
د. عز الدين إسماعيل
(دار العودة - بيروت ط ٣ ، ١٩٨١ م)

• الشعر والشعراء . أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة
تحقيق : أحمد شاكر
(دار إحياء الكتب العربية - ١٣٦٤ هـ)

• شواهد التوضيح والتصحيح لمشكلات الجامع الصحيح .
ابن مالك
تحقيق : محمد فؤاد عبد الباقى
(مكتبة دار العروبة)

• ضرائر الشعر . لابن عصفور الأشبيلى
تحقيق : السيد إبراهيم محمد
(دار الأندلس - ١٩٨٠ م)

• ضرورة الشعر . أبو سعيد السيرافى
تحقيق : د. رمضان عبد التواب
(دار النهضة العربية - بيروت - ١٩٨٥ م)

- **الضرورة الشعرية فى النحو العربى .** د. محمد حماسة عبد اللطيف
(مكتبة دار العلوم - ١٩٧٩ م)
- **طبقات فحول الشعراء .** محمد بن سلام الجمحى
تحقيق : محمود محمد شاكر
(دار المعارف بمصر - ١٩٥٢ م)
- **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**
يحيى بن حمزة بن على بن إبراهيم العلوىّ
(دار الكتب العلمية - بيروت)
- **علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته .** د. صلاح فضل
(الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٥ م)
- **علم الدلالة .** د. أحمد مختار عمر
(مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع ١٩٨٢م)
- **علم اللغة والدراسات الأدبية**
**دراسة الأسلوب - البلاغة -** برند شبلنر
**علم اللغة النصّى .** ترجمة : د. محمود جاد الرب
(الدار الفنية للنشر والتوزيع - القاهرة - ١٩٨٧ م)
- **العمدة فى صناعة الشعر ونقده .** أبو الحسن على بن رشيق القيروانى
(القاهرة - ١٩٢٥ م)

- **عيار الشعر .** محمد بن أحمد بن طباطبا العلوى
تحقيق : د. طه الحاجرى ود. محمد زغلول سلام
(المكتبة التجارية الكبرى - القاهرة - ١٩٥٦ م)
- **الأدب والنقد .** د. محمد مندور
(دار الشروق - ١٩٩٦م)
- **فى البلاغة والنقد الأدبى** د. حسن محسن ، د. صلاح حسن د. عز الدين الجردلى
(الكويت - ١٩٨٥ م)
- **بناء الجملة العربية** د. محمد حماسة عبد اللطيف
(دار القلم - الكويت - ١٩٨٢ م)
- **قضايا الشعر المعاصر .** نازك الملائكة
(دار العلم للملايين - بيروت - الطبعة الخامسة)
- **الكامل .** أبو العباس محمد بن يزيد المبرد
تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم والسيد شحاتة
(دار نهضة مصر - القاهرة)
- **الكتاب .** سيبويه
تحقيق : عبد السلام هارون
(دار القلم - القاهرة - ١٩٦٦ م)

- **كتاب الصناعتين .** أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكرى
تحقيق : على البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم
(عيسى البابى الحلبى - ١٣٥٣ هـ)

- **اللغة .** فندريس
ترجمة : عبد الحميد الدواخلى ود. محمد القصاص
(الأنجلو المصرية)

- **اللغة والإبداع .** د. شكرى عياد
(القاهرة - ١٩٨٨ م )

- **مدخل إلى الألسنية .** د. يوسف غازى
(منشورات العالم العربى الجامعية - ١٩٨٥ م)

- **مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب** جمال الدين بن هشام الأنصارى
(دار إحياء الكتب العربية - القاهرة)

- **مفاتيح الألسنية .** جورج مونان
ترجمة : الطيب البكوش
(منشورات الجديد - تونس - ١٩٨١ م)

- المقتضب . أبو العباس محمد بن يزيد المبرد
تحقيق : محمد عبد الخالق عضيمة
(المجلس الأعلى للشئون الإسلامية - ١٣٨٨ هـ)
- الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء : أبو عبد الله محمد بن عمران المرزبانى
تحقيق : محمد على البجاوى
(دار نهضة مصر - ١٩٦٥ م)
- نتائج الفكر فى النحو . أبو القاسم عبد الرحمن بن عبد الله السهيلى
تحقيق : محمد إبراهيم البنا
(دار الاعتصام)

النحو والدلالة . د. محمد حماسة عبد اللطيف .
(القاهرة - ١٩٨٣ م ودار الشروق ٢٠٠٠م )

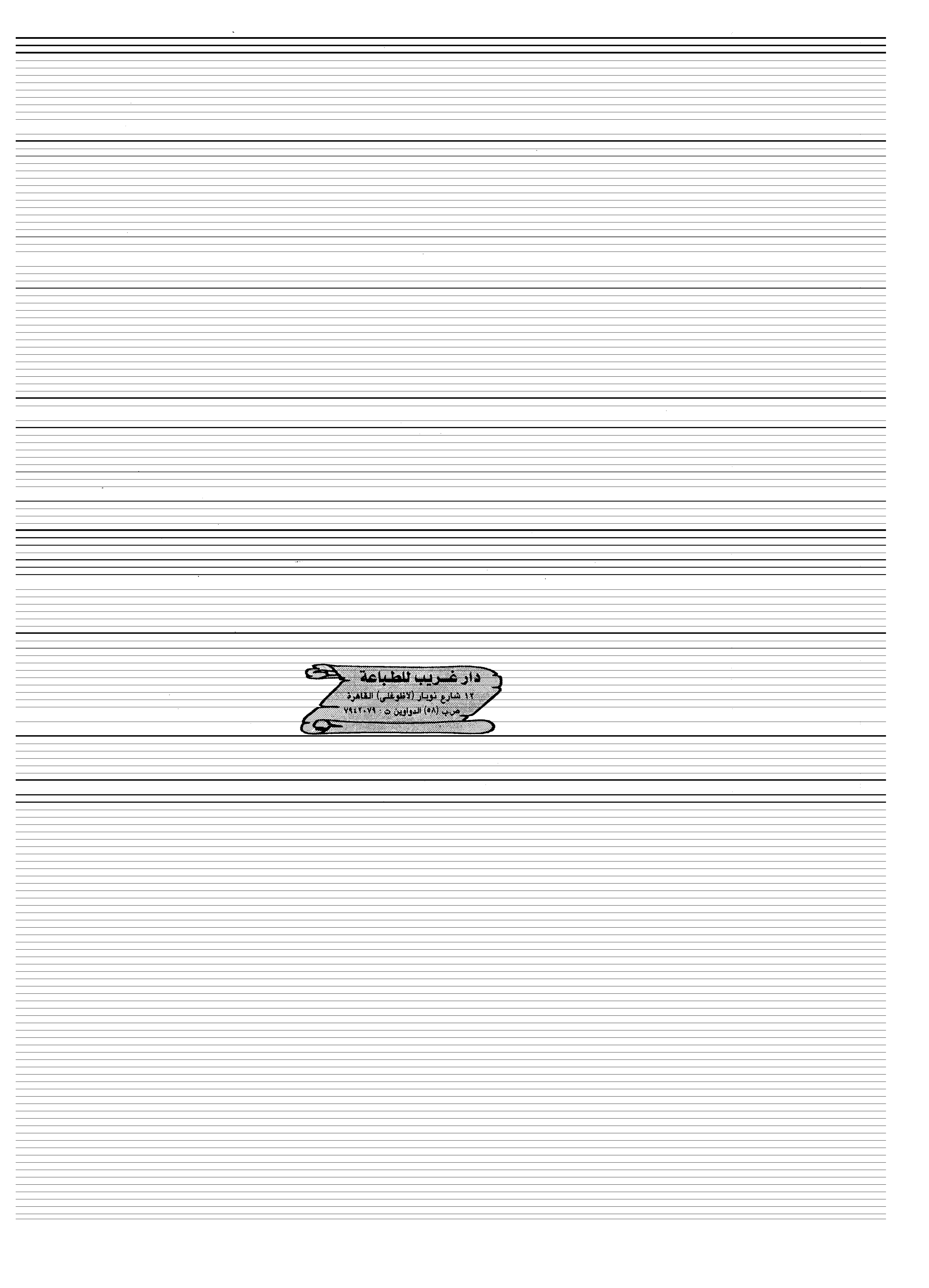
# المراجع الأجنبية


- Babb, Howards :
  Essays in Stylistic Analysis (New York, 1972).
- Fowler , Roger :
  Essays on Style and Language (London, 1966)
- Lyons, John:
  Introduction to Theoretical Linguistics. (Cambridg University Press, 1968) .
- Roberts, Paul:
  Modern Grammar (New York, 1968).

## المحتوى

| الموضوع | الصفحة |
| --- | --- |

| الموضوع | الصفحة |
| --- | --- |


دار غريب للطباعة
١٢ شارع نوبار (لاظوغلي) القاهرة
ص.ب (٥٨) الدواوين ت ٧٩٤٢٠٧٩